

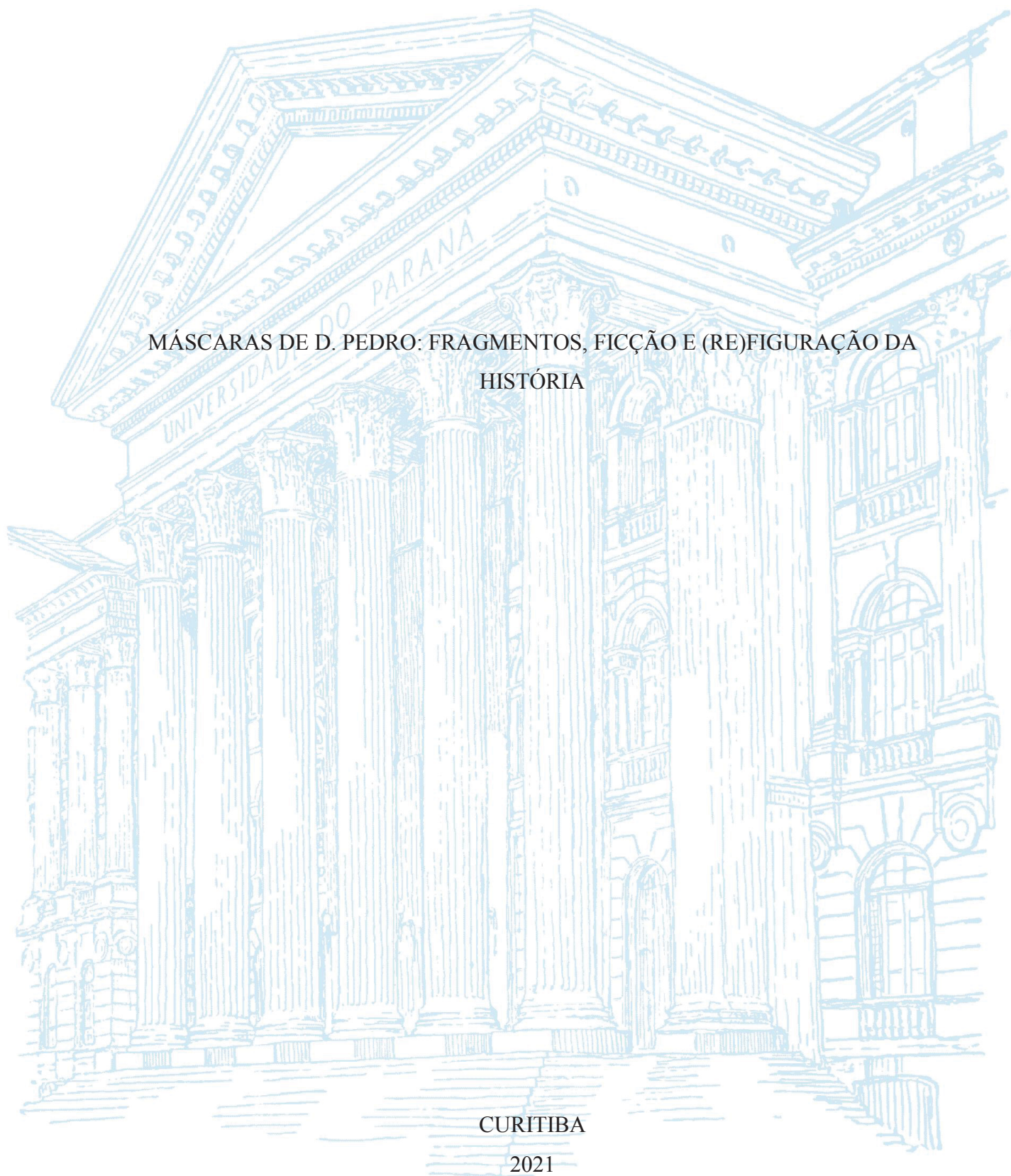
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

STANIS DAVID LACOWICZ

MÁSCARAS DE D. PEDRO: FRAGMENTOS, FICÇÃO E (RE)FIGURAÇÃO DA
HISTÓRIA

CURITIBA

2021



STANIS DAVID LACOWICZ

MÁSCARAS DE D. PEDRO: FRAGMENTOS, FICÇÃO E (RE)FIGURAÇÃO DA
HISTÓRIA

Tese apresentada ao Programa de pós-graduação em
Letras, área Estudos Literários, Setor de Ciências
Humanas, Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do título de Doutor em
Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marilene Weinhardt

Co-orientador: Prof. Dr. Mauro Cavaliere (Stockholms
Universitet)

CURITIBA
2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Lacowicz, Stanis David

Máscaras de D. Pedro : fragmentos, ficção e (re)figuração da história. / Stanis David Lacowicz. – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Marilene Weinhardt

Coorientador : Prof. Dr. Mauro Cavaliere

1. D. Pedro I, Imperador do Brasil, 1798-1834. 2. Ficção história brasileira.
3. Malandros e vadios na literatura. 4. Don Juan (Literatura). 5. Literatura e historia.
I. Weinhardt, Marilene, 1952-. II. Cavaliere, Mauro. III. Título.

CDD – 808.3

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **STANIS DAVID LACOWICZ** intitulada: **Máscaras de D. Pedro: fragmentos, ficção e (re)figuração da História**, sob orientação da Profa. Dra. MARILENE WEINHARDT, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 12:07:43.0

MARILENE WEINHARDT

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 13:08:14.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 12:13:24.0

JÚLIO CÉSAR PIMENTEL PINTO FILHO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 19:35:54.0

PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

30/03/2021 18:46:29.0

ANTONIO ROBERTO ESTEVES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE EST. PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO)

A Elcení e Estanis.

AGRADECIMENTOS

A **Mirih**, a quem tenho enorme admiração, pelo amor forte e delicado, pelo companheirismo, do qual derivam a parceria das viagens, os experimentos culinários e acadêmicos. Pelo apoio nas horas difíceis, pela alegria partilhada dos bons momentos. Pelo papel fundamental para certas aberturas disciplinares desta tese.

A minha mãe, **Elceni**, fundamental para a minha incursão na escrita: lembro-me que se sentava ao meu lado na mesa da cozinha na casa do bairro Caravele, para me ajudar com as primeiras letras, que resistiam a serem fixadas. A meu pai, **Estanis**, de quem herdei o nome, o gosto pela história e certo senso de humor, cuja biblioteca sempre foi ambiente aberto e de fascínio, que me ajudou a construir meus primeiros acervos e sempre me permitiu me dedicar inteiramente aos estudos. A ambos pelo amor e apoio, sem falar no auxílio financeiro (os pais acabam sendo de fato os grandes financiadores da pesquisa brasileira...). A **Ellis**, minha irmã desde que ela nasceu, pelo companheirismo nas brincadeiras e na vida, a quem tenho grande admiração e a quem sempre estarei disponível. À tia Nice, à tia Izilda, a Marcelo e Marcia, pela força e acolhimento quando chegamos a Curitiba.

A Rafael, parceiro das experiências literárias e da amizade, pelo espaço sempre possível para riso e criação. A Ana Claudia e Vinicius, amigos reencontrados em Curitiba, que fizeram dali um lugar mais fraterno. A Pedro Leites, dos que tive o prazer de reencontrar ao longo desses quatro anos. Aos camaradas José, Chrisanto e Bruno, amizades que o doutorado propiciou.

A Helder, pela amizade e parceria nos projetos, pelo incentivo para desconstruir, pelas cervejas e pela persistência nas “coisas inúteis”.

Aos membros do grupo de pesquisa “Estudos sobre ficção histórica no Brasil”, espaço de trocas e leituras conjuntas que contribuiu muito para o desenvolvimento desta tese.

Aos amigos brasileiros feitos em Estocolmo: Roberto e Fernanda, Felipe, Larissa, Laise e Mayara: aqueceram o frio sueco, criando um microcosmo brasileiro que foi espaço de refúgio.

Aos colegas do Departamento de estudos românicos da Universidade de Estocolmo, pelos almoços compartilhados, pelas boas conversas e (des)encontros culturais.

Aos amigos e amigas que ocuparam um espaço nessa história, mesmo se breve, cambiante e transitório, mas compondo os fragmentos e camadas de que se faz a história e o ser.

Aos professores do programa de pós em Letras da UFPR, sobretudo Luís Bueno e Alexandre Nodari, cada qual em sua linha abrindo horizontes para pensar a literatura, sempre com

admirável entusiasmo. À prof.^a Célia Arns, cuja disciplina sobre intermedialidade contribuiu para esta pesquisa, abrindo um proveitoso espaço de trocas.

À prof.^a **Patrícia Cardoso**, pela leitura atenta e crítica, na qualificação e na defesa final, incentivando o cuidado analítico e com a escrita.

Aos professores **Júlio Pimentel Pinto** e **Rosana Kaminski**, pela disposição em ler o texto e participar da banca final, enriquecendo a discussão e abrindo caminhos de leituras.

A **Antonio Roberto Esteves**, orientador do mestrado, grande responsável pela qualidade de minha formação como pesquisador e pelo que consegui de bom e sereno para a vida acadêmica, de quem veio a sugestão de trabalhar com a personagem d. Pedro.

A **Mauro Cavaliere**, pela excelente acolhida em Estocolmo como supervisor do Doutorado Sanduíche, contribuindo com aspectos teóricos e organizacionais da pesquisa. Agradeço pela disponibilidade de leitura atenta do material enviado, pelos textos sugeridos e pela flexibilidade para com práticas acadêmicas diferentes.

A **Marilene Weinhardt**, exemplo profissional e humano, pela confiança depositada, pelo apoio sempre presente nas atividades propostas, pela presença constante e pela liberdade para arriscar. Agradeço pela partilha generosa de conhecimento, pelas aulas e orientações, sempre com entusiasmo e seriedade, por ter aceitado esse forasteiro do interior como seu orientando.

Aos funcionários da secretaria da pós-graduação em Letras da UFPR (sobretudo a Thaís), pela competência e prontidão. Aos funcionários da biblioteca e do RU, pelos serviços essenciais à vida acadêmica.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, suprimindo as necessidades financeiras básicas, possibilitando dedicar-me integralmente à pesquisa. Agradeço igualmente pela bolsa de doutorado sanduíche, decisiva para os rumos que tomou esta pesquisa.

“Es verosímil que estas observaciones hayan sido enunciadas alguna vez y, quizá muchas veces; la discusión de su novedad me interesa menos que la de su posible verdad”
(Jorge Luis Borges)

No meio do Ipiranga tinha um d. Pedro,
Tinha d. Pedros no meio de Ipirangas.

RESUMO

A partir da análise de um conjunto de ficcionalizações de d. Pedro I, busco compreender o processo pelo qual essa personagem conjuga imagens do Brasil e dos brasileiros. Da mesma forma, pretendo pensar uma noção de personagem histórica não como mera reencenação de um correlato historiográfico, mas como figura dinâmica atravessada por outras imagens e personagens, como aquelas advindas do imaginário cultural e literário. No caso, trata-se em específico da figura do malandro e do mito literário de Don Juan, os quais configuram um espaço anti-heróico marcado pela burla e pelo erotismo. A partir de uma noção ampla de ficção histórica, abordo não apenas romances, mas também uma minissérie, um filme e um romance gráfico. O *corpus* é composto pelos romances *A marquesa de Santos* (2009 [1925]) e *As maluquices do imperador* (2008 [1927]), de Paulo Setúbal; *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero; *Era no tempo do rei* (2007), de Rui Castro; e *O coração do Rei* (2008), de Iza Salles. Acrescentam-se as obras de outras mídias, a saber *Independência ou Morte* (1972), longa-metragem dirigido por Carlos Coimbra; *O quinto dos infernos* (2002), minissérie televisiva escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maia; e *Independência ou Mortos* (2012), romance gráfico de Abu Fobyia (pseudônimo de Fábio Yabu) e Harald Stricker. Para pensar a ficção histórica, parto de Célia Fernández Prieto (1998), ao prever a importância da leitura para a efetivação da obra ficcional. Daí decorreu a leitura das propostas de Wolfgang Iser (1996a, 1996b) sobre a teoria do efeito estético e a tríade fictício, real e imaginário. Com relação à teoria e à metodologia de análise da personagem, parto do conceito de figuração da personagem, de Carlos Reis (2018), entendida como um conjunto de processos discursivos, e da proposta de Vincent Jouve (1992) sobre o efeito-personagem, que considera a centralidade da leitura na construção da personagem. Ao considerar a dimensão narratológica da figuração, abordo nas obras a construção do narrador e, principalmente, dos regimes de focalização, a partir de Genette (1979). Considero também a perspectiva de Uspensky (1983) acerca do ponto de vista como constitutivo da narrativa. Na introdução, trato da escolha do *corpus*, dos conceitos estruturantes da tese e do estado da arte. No segundo capítulo, abordo a teoria sobre a personagem e sua relação com a ficção histórica e a tríplice mimese de Ricœur (1994). O terceiro capítulo trata da figura do malandro e da malandragem nas (re)figurações de d. Pedro, utilizando-se de autores como Antonio Candido (1993) e Edu Teruki Otsuka (2016, 2018). O quarto capítulo centra-se na relação entre donjuanismo e discursos/ficções fundacionais, entrelaçados pela noção de *promessa*. Nele, parto de autores como Eni Orlandi (2001), Doris Sommer (2004) e Shoshana Felman (2003). No quinto e último capítulo, busco refletir sobre o conjunto dessas ficcionalizações, ressaltando o caráter fragmentário, palimpséstico e arquivístico da personagem histórica, no qual se verifica fundamental o engajamento do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: D. Pedro I. Ficção histórica. (Re)figuração. Malandragem. Donjuanismo.

ABSTRACT

Through the analysis of a set of fictionalizations of D. Pedro I, in this thesis I aim to comprehend the process through which this character incorporates images of Brazil and Brazilians. Likewise, I intend to think about a notion of historical character that is not simply a re-enactment of its historiographical analog, but as a dynamic figure that is pervaded by other images and characters, namely the ones from the cultural and literary imaginary. In this case, it is specifically about the figures of the malandro (Brazilian trickster) and the literary myth of Don Juan, which establish an anti-heroic space marked by the trickery and the eroticism. Considering a wide notion of historical fiction, I approach not only novels but also a miniseries, a movie, and a graphic novel. Thus, the research object comprises the novels *A marquesa de Santos* (2009 [1925]) and *As maluquices do imperador* (2008 [1927]), by Paulo Setúbal; *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), by José Roberto Torero; *Era no tempo do rei* (2007), by Rui Castro; and *O coração do Rei* (2008), by Iza Salles. The works from other media are *Independência ou Morte* (1972), a movie directed by Carlos Coimbra; *O quinto dos infernos* (2002), miniseries for television, written by Carlos Lombardi and directed by Wolf Maia; and *Independência ou Mortos* (2012), a graphic novel by Abu Fobyia (alias of Fábio Yabu) and Harald Stricker. For the reflection about historical fiction, I am based on Célia Fernández Prieto (1998), who deems reading as essential for the effectuation of the fictional work. Hence, it comes the reading of Wolfgang Iser's propositions (1996a, 1996b) about the theory of aesthetic effect response and the triad of fictive, real and imaginary. Regarding the theory and methodology for character analysis, I am based on the concept of figuration of the character, by Carlos Reis (2018), understood as a set of discursive processes, and the proposition of Vincent Jouve (1992), about the character-effect; which considers the centrality of the reading in the construction of the character. Taking into account the narratological dimension of figuration, I approach in the narratives the construction of the narrator and, mainly, the regimes of focalization, based on Genette (1979). I also take into consideration Uspesny's conception (1983) of point of view as constitutive of the narrative. In the introduction, I address the research object selection, the structuring concepts of the thesis, and the literary review. In the second chapter, I deal with the theory of character and its relation to the historical fiction and the triple mimesis of Ricœur (1994). The third chapter works with the figure of the malandro and *malandragem* in the (re)figurations of d. Pedro, using authors such as Antonio Candido (1993) and Edu Teruki Otsuka (2016,2018). The fourth chapter is centered on the relation between Don Juanism and foundational discourses/fictions, intertwined by the notion of *promise*. It is based on Eni Orlandi (2001), Doris Sommer (2004), and Shoshanna Felman (2003). In the fifth and last chapter, I seek to reflect about the assemblage of those fictionalizations, highlighting the fragmentary, palimpsestic, and archivistic natures of the historical character, in which the reader's commitment is deemed fundamental.

KEYWORDS: D. Pedro I. Historical fiction. (Re)figuration. Malandragem (Brazilian trickster). Donjuanism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Independência ou Morte! (O grito do Ipiranga)	88
FIGURA 2: Primeira parte do Mural Estação Ipiranga CPTM (2004) - OSGEMEOS, Ise, Nina Pandolfo	91
FIGURA 3: Segunda parte do Mural Estação Ipiranga - OSGEMEOS, Ise, Nina Pandolfo ...	96
FIGURA 4: Chalaça em fuga	170
FIGURA 5: Chalaça e d. João	170
FIGURA 6: Briga entre d. Pedro e o Chalaça e descoberta de que se tratava do príncipe herdeiro	171
FIGURA 7: O Chalaça suplicando pelo perdão de d. Pedro	172
FIGURA 8: Frames da abertura de O quinto dos infernos	175
FIGURA 9: D. João fugindo de Carlota Joaquina	178
FIGURA 10: D. João e a coxa de galinha	178
FIGURA 11: D. João e a amante (em Portugal) - Chalaça e a esposa de seu pai	180
FIGURA 12: D. João encontra Chalaça com Carlota Joaquina (já no Brasil)	180
FIGURA 13: D. Pedro e Domitila - D. Pedro e Dandara	180
FIGURA 14: D. Pedro no ringue de luta – primeira cena adulto	190
FIGURA 15: Primeira cena da personagem Wolverine	191
FIGURA 16: D. Pedro bêbado é ajudado por Plácido	192
FIGURA 17: D. Pedro no bordel	192
FIGURA 18: D. Pedro e sua filha, Maria da Glória	193
FIGURA 19: Comitiva em trânsito e se aproximando do riacho do Ipiranga	194
FIGURA 20: D. Pedro buscando local para defecar e retornando à comitiva	194
FIGURA 21: Grito do Ipiranga e repetição pela comitiva	196
FIGURA 22: Capa – <i>Independência ou Mortos</i>	202
FIGURA 23: Napoleão - Ruas de Lisboa	205
FIGURA 24: Família real em fuga	206
FIGURA 25: Chalaça e d. Pedro	213
FIGURA 26: Chalaça e d. Pedro "disfarçado" em um bar	213
FIGURA 27: Amando como se fosse a última vez (repetidamente)	215
FIGURA 28: Dia do fico	217
FIGURA 29: O infante d. Pedro querendo lutar pelo povo	219
FIGURA 30: Menina do povo pedindo ajuda a d. Pedro - antecedentes do Fico	219

FIGURA 31: "... Segura minha camisa!"	221
FIGURA 32: Ameaça aos portugueses.....	221
FIGURA 33: D. Pedro e a mulher brasileira	224
FIGURA 34: D. Pedro sobre seu direito de nomear ministros, segundo a Constituição	308
FIGURA 35: D. Pedro quando avisado que o 1º Batalhão de Artilharia aderiu à revolta	309
FIGURA 36: 26 de fevereiro – d. Pedro se dirige às tropas	310
FIGURA 37: D. Pedro se dirige ao povo	310
FIGURA 38: D. João e d. Pedro – juramento da Constituição.....	312
FIGURA 39: Dissolução da Constituinte - militares em posição.....	312
FIGURA 40: D. Pedro e Domitila	314
FIGURA 41: Última discussão entre d. Pedro e d. Leopoldina	315
FIGURA 42: Desfecho da discussão	316
FIGURA 43: D. Pedro indo à casa de Domitila, trajando uma capa negra.	320
FIGURA 44: Aproximação do riacho do Ipiranga e chegada das correspondências	321
FIGURA 45: Independência ou morte!	322

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	DA CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i> DE PESQUISA	17
1.2	ESTADO DA ARTE.....	20
1.3	FICÇÃO HISTÓRICA, FOCALIZAÇÃO/PONTO DE VISTA E PERSONAGEM: CONCEITOS E FERRAMENTAS TEÓRICAS	24
1.4	DO ROTEIRO DESTA EMPREITADA	28
	O PRESENTE COMO IRRUPÇÃO DOS TEMPOS: ARQUIVO, ESPAÇO E MEMÓRIA A PARTIR DA QUINTA DA BOA VISTA (excursão espacial 1)	31
2	DISPERSÃO DE D. PEDRO(S): PERSONAGEM, FICÇÃO HISTÓRICA E JOGO DE TEMPORALIDADES	47
2.1	FICÇÕES HISTÓRICAS E (RE)FIGURAÇÕES DE D. PEDRO	47
2.2	D. PEDRO ENTRE OCEANOS E COROAS: NOTAS BIOGRÁFICAS.....	48
2.3	FICÇÃO HISTÓRICA: O GÊNERO E A RECEPÇÃO.....	51
2.4	PERSONAGEM HISTÓRICA E RECEPÇÃO	56
2.5	<i>MIMESIS</i> , PERSONAGEM E FICÇÃO HISTÓRICA.....	62
2.6	A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM E A LEITURA: PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DA (RE)FIGURAÇÃO	67
2.7	PERSONAGEM: QUESTÃO DE PONTO DE VISTA	73
2.8	A HISTÓRIA COMO REENCENAÇÃO, PERSONAGEM HISTÓRICA EM DISPERSÃO: APRESENTAÇÃO DO <i>CORPUS</i>	77
2.9	FICÇÃO HISTÓRICA: ARQUIVO E TEMPORALIDADES	84
	A CIDADE, A RUA E O IMPERADOR (excursão espacial 2).....	87
3	MALANDRAGENS IMPERIAIS.....	98
3.1	CARNAVAIS, MÁSCARAS E MALANDROS: <i>ERA NO TEMPO DO REI</i>	104
3.1.1	Encontros dos tempos do rei: entre Manuel Antônio de Almeida e Ruy Castro	106
3.1.2	Encontros nas margens: narrativas populares, folclore e espaço romanesco	111
3.1.3	Focalização: forma e voz da (re)figuração	118
3.1.4	O príncipe e o malandro: (re)figurações em espelho e dispersão	122
3.2	AQUELA EM QUE O PRÍNCIPE E O MALANDRO ENTRARAM NO BOTEÇO: <i>O CHALAÇA</i> , DE JOSÉ ROBERTO TORERO	131
3.2.1	Arquitetura e roteiro de uma reencenação: máscaras do Chalaça	133
3.2.2	<i>Calderón de Mejía</i> : um caldeirão de textos.....	139
3.2.3	O herói ao avesso: o intertexto picaresco: <i>Lazarillo de Tormes</i>	142
3.2.4	Focalização: a malandragem como perspectiva sobre o mundo.....	151
3.2.5	Carnavalização e malandragem: a (vida) privada do Ipiranga	156

3.3	MALANDRAGEM E SENSUALIDADE NO JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS: <i>O QUINTO DOS INFERNOS</i>	166
3.3.1	Ilusões de um mundo sem culpa: malandros e a expansões do carnaval	168
3.3.2	Intertextualidade: cultura de massa e derivas da pornochanchada	176
3.3.3	Notas sobre o discurso de uma narrativa televisiva: focalização e <i>casting</i>	187
3.3.4	(Re)figuração midiática: em carne, osso, suor e pelos	188
3.4	O ÚLTIMO BRAGANÇA SOBRE A TERRA: <i>INDEPENDÊNCIA OU MORTOS</i> (2012) 198	
3.4.1	Ficção histórica e quadrinhos	198
3.4.2	O despertar dos mortos (e da nação)	201
3.4.3	Discurso narrativo e personagem histórica em quadrinhos	204
3.4.4	(Re)figuração em quadros: dispersão e entrelaçamento	211
3.4.5	Diálogos intermediários: dispersão e intertextualidade	220
3.4.6	Narrativa malandra: um mundo sem culpas?	223
3.5	A HISTÓRIA POR ENTRE LABIRINTOS DA MALANDRAGEM E VICE-E-VERSA: VEREDAS DA INTERMIDIALIDADE	227
	CONVIDADOS DE PEDRO (excurso espacial 3)	230
	A MEMÓRIA DA FUNDAÇÃO: O IMPERADOR PETRIFICADO EM PRAÇA PÚBLICA	232
	O “nós” como amarramento do nacional	235
	Da historicidade do objeto de memória	238
4	PROMESSAS DE DOM PEDRO: ENTRE DONJUANISMO E FUNDAÇÃO	240
4.1	DESENCONTROS: DISCURSOS/NARRATIVAS DE FUNDAÇÃO E DON JUAN	242
4.2	DONJUANISMO: A PROMESSA, O CASAMENTO, O ENGANO	246
4.3	D. PEDRO POR SETÚBAL, SETÚBAL POR D. PEDRO	251
4.4	<i>A MARQUESA DE SANTOS</i> : EROTISMO ENTRE A PRAÇA PÚBLICA E A ALCOVA 255	
4.4.1	Promessas repetidas, promessas rompidas: novas seduções	265
4.5	<i>AS MALUQUICES DO IMPERADOR</i> : ENTRE A ESTÁTUA E O BURLADOR	275
4.5.1	Amores: puros, inconsequentes, descontraídos	280
4.5.2	Celebrações: a sedução do povo	285
4.5.3	Festim de pedra e de burlas: sobre enganos, fins e fracassos	286
4.5.4	Donjuanismo e redenção: imagens da guerra e da sedução	291
4.6	<i>INDEPENDÊNCIA OU MORTE</i> : AS CAMADAS DO MONUMENTO	296
4.6.1	Notas sobre análise da personagem fílmica	300
4.6.2	Projeto e bases do monumento fílmico	303
4.6.3	O cinema e o palco da história	306
4.6.4	O espetáculo do cinema e da nação: entre promessas e ameaças	309
4.6.5	Da existência ficcional audiovisual: corporalidade, sociabilidade, mente	313

4.6.6	D. Pedro, luz, quadros e cortes: a personagem como artefato.....	317
4.6.7	D. Pedro: sintoma e símbolo da nação	321
4.7	<i>O CORAÇÃO DO REI: ARQUIVO, AFETO E MORTE</i>	327
4.7.1	Pactos e promessas	329
4.7.2	Fissuras: entre carnavalização e donjuanismo.....	331
4.7.3	Mobilização arquivística e gesto intermediático	335
4.7.4	O palco de d. Pedro	339
4.8	MONUMENTO FICCIONAL: CELEBRAÇÃO, PROMESSA, RUPTURAS.....	341
5	LASCAS	344
5.1	O DESEJO DO <i>CORPUS</i> : DE CAMINHOS POSSÍVEIS ENTRE AS OBRAS	349
5.2	EFEITOS DE D. PEDRO.....	352
5.3	IMAGENS EM IRRUPÇÃO: PERFORMANCES DO LITERÁRIO	357
5.4	(RESTO)RIAS	359
	REFERÊNCIAS	361
	ANEXO	378

1 INTRODUÇÃO

O acercamento do bicentenário da Independência do Brasil, a ocorrer em 2022, com o efeito que provocam os números redondos, tem potencial para nos botar pensativos. Em tempos de sequestro dos símbolos de nacionalidade ou de brasilidade, de recrudescimento de suas orientações excludentes, não devem ser poucas as emoções e considerações suscitadas por essa data. Entre atribuições de culpas e autocomiseração (quando não auto desdém), o olhar para si próprio para ver apenas uma ascendência europeia, a tranquilidade ingênua que acredita que nada é tão grave e que as instituições estão funcionando plenamente, somos acometidos por questionamentos que provocam lamento e boa porção de angústia: como foi que chegamos a isso? Para onde conseguiremos ir? Ou pior: há futuro?

A um ano da comemoração, o movimento para possíveis celebrações parece ser mínimo, se o compararmos ao bicentenário da chegada da família real, em 2008, quando a profusão de festejos, exposições, reportagens e congressos sobre o tema revelavam o entusiasmo com a data e prometiam algo semelhante para dali a 14 anos. Como relata a historiadora Neuma Brilhante (2020), professora de história do Brasil da UNB, em entrevista ao site “Café História”, as comemorações de 2008 contaram com muitos eventos acadêmicos em todo o país e considerável produção historiográfica, a que se somaram diversas produções de não-historiadores, livros de divulgação, documentários e exposições. A data impregnou interesses e o imaginário da sociedade, indicativo de maior otimismo político e econômico que nos contagiava naquele momento, possibilitando um olhar para o passado sem o peso do remorso. Neuma Brilhante (2020) afirma acreditar na relação direta entre a falta de engajamento atual e “profunda crise em que vivemos, que veio a ser agravada pela tragédia sanitária que vivemos”. Segundo a pesquisadora, a comemoração conecta passado, presente e futuro, a possibilidade de, a partir da compreensão do passado, refletir sobre o presente e elaborar novos projetos nacionais, movimento que lhe parece insustentável agora.

A tese que aqui se abre, em grande medida, ressoa as imagens e os sentidos que circulam em torno da Independência do Brasil. A partir da análise da figuração de d. Pedro I do Brasil em um conjunto de ficções históricas, busca-se compreender como estas obras trabalham a relação entre a personagem histórica e certas imagens do Brasil e do que é ser brasileiro. As obras tocam, portanto, a partir da leitura aqui proposta, em questões ligadas a cultura e identidade nacionais, assim como na autoimagem dos brasileiros. Tendo em vista a rede de diálogos da qual participam as obras do *corpus*, entendo que d. Pedro passa a se constituir como imagem ampla, fragmentária e em camadas, um mosaico constituído por peças de fontes

variadas, um palimpsesto no qual leituras sobre leituras vão agregando sentidos, abrindo novos caminhos de memória enquanto esfuma e soterra outros.

Um dos questionamentos que movem esta tese, referente à atuação das obras ficcionais na construção da memória dessa personagem, diz respeito a se a refiguração de d. Pedro toma por base apenas o correlato histórico, advindo de fontes historiográficas. De início, a leitura dos textos já sugere que, ao menos em relação a d. Pedro, outras figuras literárias e culturais parecem aderir na (re)construção híbrida da personagem para além do intertexto histórico, passando a constituí-lo: o malandro e o Don Juan. O primeiro, enquanto símbolo de brasilidade com ampla manifestação nas artes, diz-nos da maneira como d. Pedro se entretece com determinada ideia de Brasil, ligada às noções de esperteza, malícia, falta de confiabilidade. O segundo, ainda que inicialmente um mito hispânico, não deixa de comparecer em imagens e estereótipos do brasileiro, a partir do erotismo que lhes caracterizam, e do país enquanto terra de prazeres sem fim. Complexas e dinâmicas, com múltiplos atributos e versões, são duas figuras anti-heroicas que se colam nas imagens de d. Pedro, com potencial para minar por dentro pretensões heroicizantes. Ainda que aproximáveis, cada uma dessas figuras irá fundamentar um dos dois eixos principais desta pesquisa.

Outra questão que surge, a partir desses apontamentos, refere-se ao modo como essas figuras se adequam ao papel fundacional de d. Pedro. Central no processo de Independência do Brasil, sua imagem pública foi construída como a de mediador mais adequado para a constituição do país como estado autônomo. Sua atuação na praça pública, no contato com diversas províncias, sua postura de líder e seu carisma contribuíram para materializar nele certa noção de promessa: de criação de uma Constituição, de separação de Portugal e consequente construção de um país. Entra em cena, portanto, a noção de contrato social (SOUZA, 1999), que envolve o compromisso de d. Pedro com relação ao povo, o qual deve ser convencido/seduzido para confiar no príncipe. Como trabalhado por Doris Sommer (2004), sobre a relação entre política e erotismo que alicerça as ficções de fundação, tais narrativas propõem uma espécie de promessa de casamento (a unidade familiar e sua produtividade como microcosmos para a união e desenvolvimento da nação). A promessa, portanto, é primordial na constituição do contrato social que viabilizará a nação, assim como o é no paralelo que as ficções de fundação realizam desse processo. Enquanto ato de fala, a promessa se revela em sua ruptura inerente, como um ato falhado (FELMAN, 2003), tal qual as realizadas por Don Juan. Dessa forma, d. Pedro se vincula a Don Juan não apenas por sua postura galanteadora, mas pela promessa enquanto ponto de ligação entre o mito hispânico e a ficção fundacional, em ambos se mostrando frustrada, seja pelo engano, seja pelo teste da história.

Por fim, a leitura de algumas ficcionalizações de d. Pedro, sobretudo aquelas em que o discurso fundacional atua com mais força, levam a questionar se a celebração de uma visão da história, fazendo dela um monumento, tem o mesmo impacto em uma ficção histórica e em uma obra historiográfica ou documental. Certamente, a diferença entre pactos de leitura e convenções que conduzem a relação entre leitores e obras de cada um dos campos, histórico e ficcional, sugere em princípio haver uma diferença vista por muitos como essencial. No entanto, na medida em que tanto um texto historiográfico quanto um artístico-ficcional participam da configuração da memória em torno dos mesmos acontecimentos e personagens, a questão se torna mais complexa e as fronteiras mais porosas. Não se trata, assim, de um mero equívoco de leituras ou de falta de conhecimento das convenções, mas de um entre-lugar em que discursos se sobrepõem e se confundem, de sentidos que circulam entre as obras e se manifestam inclusive no espaço urbano, influenciando nossa vida cotidiana. Dessa maneira, buscarei compreender como se dá essa fixação de d. Pedro como monumento e quais fatores concorrem para sua desestabilização, dentre os quais, cito de antemão, o próprio ato literário como um ato donjuanesco.

Esta pesquisa considera, portanto, as interpenetrações que se estabelecem entre a produção ficcional, a história e o imaginário histórico-cultural, o que tem implicações nos efeitos das obras sobre o público (seus projetos e a construção de estruturas de efeito), ao serem lidas isoladamente ou em conjunto. Trata-se, portanto, de um estudo comparado que tem como fio estruturante a ficção histórica e uma noção de linguagem a partir do dialogismo bakhtiniano, e seu desdobramento em conceitos como intertextualidade.

1.1 DA CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS* DE PESQUISA

A lista dos títulos de obras em que d. Pedro é ficcionalizado, que compõe o anexo desta tese, demonstra a profusão dessas representações, bem como a necessidade de um recorte significativo, em quantidade e relevância, para montagem da pesquisa. Ainda que longa, essa lista não é nem completa nem fechada, mas reúne certo número de títulos que podem guiar leitores e pesquisadores que se interessam pelo tema. Desse conjunto, foram selecionados para o *corpus* cinco romances, um longa-metragem, uma minissérie televisiva e um romance gráfico. A extensão se justifica pela necessidade de alcançar uma visão mais ampla possível dessas ficcionalizações, para de fato visualizar d. Pedro como essa entidade arquivística, vasta e heterogênea, colocando diferentes textos em confronto e em diálogo nessa teia de relações, o que seria mais difícil de alcançar se me detivesse em um número reduzido de obras. Pensando

nesse imaginário como uma memória, acredito ser preciso tomar a ficção histórica em uma acepção mais ampla, não me limitando à literatura, cartografando essas ocorrências e as distintas modalidades de reconfiguração do elemento histórico que são postas em cena. Também o pesquisador e professor Mauro Cavaliere (2002) propõe uma compreensão ampla do conceito de ficção histórica, a partir da perspectiva de macrogênero, englobando o romance histórico, o drama histórico e a poesia épica.

Assim sendo, compõem o *corpus*: os romances *A marquesa de Santos* (2009 [1925]) e *As maluquices do imperador* (2008 [1927]), de Paulo Setúbal; *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*¹ (1994), de José Roberto Torero; *Era no tempo do rei* (2007), de Rui Castro; e *O coração do Rei* (2008), de Iza Salles. Acrescentam-se as obras de outras mídias, como *Independência ou Morte* (1972), longa-metragem dirigido por Carlos Coimbra; *O quinto dos infernos* (2002), minissérie televisiva escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maia; e *Independência ou Mortos* (2012), romance gráfico de Abu Fobyia (pseudônimo de Fábio Yabu) e Harald Stricker.

A seleção das obras se iniciou pelos romances, por já ter realizado trabalhos anteriores sobre a obra de Torero. Pelo critério genérico e narrativo, excluíram-se as obras de poesia, de contos e novelas. Dentro do romance, optou-se por obras brasileiras de língua portuguesa, deixando de abordar produções de outras nacionalidades, como Espanha, Portugal e Áustria. Em termos temáticos, buscou-se privilegiar obras em que o papel de d. Pedro fosse o de protagonista ou o mais próximo disso, no caso de classificação discutível (em todo caso, ele é central nas narrativas aqui trabalhadas, não se tratando de obras em que aparece apenas em um ou outro momento). Levei em consideração também o critério da idade do público esperado, evitando trabalhar com obras de literatura juvenil, infanto-juvenil e infantil, as quais demandariam outro arsenal teórico e apreciação condizente com suas especificidades (dentre as quais o próprio público-alvo), trabalho que poderia muito bem constituir outra tese. Dentre os romances que se mantiveram, optou-se por um critério de destaque entre o público ou a crítica, ou seja, que tenham tido reedições e/ou boa circulação entre produções acadêmicas.

Entre as outras mídias, a relevância da obra (seja pelo público ou pela crítica) também foi critério de escolha, assim como quão central ou lateral era a participação de d. Pedro. O filme *Independência ou Morte* é revelador do momento histórico da ditadura militar e das comemorações do sesquicentenário da Independência do Brasil; *O quinto dos infernos* é uma obra recente que teve bastante alcance de público, mobilizando a crítica e opiniões sobre sua

¹ Abreviado para *O Chalaça*.

representação histórica; o romance gráfico *Independência ou mortos*, por sua vez, foi bastante comentado na ocasião de seu lançamento e teve grande divulgação, em vista de seus editores serem de um *blog* popular de humor e notícias relacionadas ao entretenimento (“Jovem nerd”). O ótimo romance gráfico *Chalaça: o amigo do imperador* (2005), de André Diniz e Antônio Eder, não entrou na pesquisa em grande parte por abordar mais Francisco Gomes da Silva que D. Pedro, que comparece no texto, mas sem a intensidade do jogo de espelhamento proposto pelo romance de Torero (1994).

Deixou-se completamente de lado as representações dramatúrgicas de d. Pedro, bastante variadas, o que se deu tanto por exigirem um conjunto teórico e abordagens que me escapavam e não teria tempo e espaço para abarcar, quanto pela dificuldade em se conseguir os textos das peças ou ter acesso a alguma encenação (mesmo que por registro audiovisual). A dificuldade em obtenção do material também demandou não abordar a minissérie *A marquesa de Santos*, de 1984, da extinta TV Manchete, baseada no romance de Paulo Setúbal².

Em todo caso, a escolha do *corpus* não deixa de ter boa dose de arbitrariedade, motivada por afinidades pessoais e acadêmicas. Dessa forma, mesmo em se tomando obras de destaque e me restringindo a textos em que d. Pedro é central na narrativa, as escolhas podem ser questionadas e discutidas, assim como as exclusões. Por outro lado, mesmo assim, conseguiu-se uma amostragem variada de narrativas, que serve aos propósitos desta pesquisa, cujos resultados podem agregar a leituras de outras obras sobre d. Pedro. Não se pode negar o papel do acaso nas opções, decorrente dos percursos de pesquisa e de leituras, da trajetória acadêmica e de contatos nesses espaços, da parte do desejo, do prazer, do que reprimimos e do que nos escapa, que nos instigam para um ou outro lado muitas vezes sem percebermos. O arquivo não se submete a uma completa racionalização, e muitos de seus sentidos não se encontram impressos na superfície de sua arquitetura. A leitura das obras, dessa forma, é uma experiência de errância, o deambular pelos caminhos do arquivo que envolve sua própria construção.

Por fim, cito as obras que parecem ser, até onde se pode verificar, as primeiras narrativas em prosa em que d. Pedro é figurado, nas quais, entretanto, não me aprofundarei. *O esqueleto: mistério da casa de Bragança* (2000 [1890]), de Olavo Bilac e Pardal Mallet (sob o pseudônimo Victor Leal), foi publicado como folhetim na *Gazeta de Notícias* e é considerado

² Sobre essa obra televisiva, sugiro as pesquisas da historiadora e professora Luciana Rosar Fornazari Klanovicz, da Unicentro, que aborda os elementos do erotismo nas produções pós-ditadura militar, no artigo “Televisão e erotismo no Brasil pós-Ditadura” (2011), e em sua tese, *Erotismo na cultura dos anos 1980: censura e televisão na Revista Veja* (2008).

um romance com aspectos góticos. Na obra, d. Pedro é personagem central e surge quase como antagonista; o destaque é para seu caráter donjuanesco, exibido em sua faceta mais nefasta (uma vez que protagoniza uma cena de abuso que desencadeia a série de tragédias da narrativa). *No tempo do rei*, de Moreira de Azevedo (1899), denominado conto histórico, o enredo focaliza a personagem Eduardo Maia, maçom e partidário da Independência e da causa de d. Pedro; o papel desse é mais incidental, como pano de fundo, mas não se deixa de indicar seu caráter boêmio, sedutor e sua proximidade com sujeitos considerados torpes. Se a exclusão deste último se justifica mais facilmente, tanto pelo gênero quanto pela intensidade da presença da personagem histórica (sem mencionar a qualidade inferior da obra), a não abordagem de *O esqueleto* é um pouco mais complicada. Além de ter chegado tardiamente ao contato com essa obra, algo que pesa é que ela demandaria uma análise que destoaria, por conta do elemento gótico, dos eixos estruturantes desta tese. Dessa forma, o critério de tempo e espaço foram decisivos para não me aprofundar nessa obra.

1.2 ESTADO DA ARTE

Em termos de análise em torno de uma personagem histórica em romances históricos, esta pesquisa se aproxima de trabalhos como a tese do professor e pesquisador G. Francisco Fleck (2008), intitulada *O Romance, leituras da história: a saga de Cristóvão Colombo na América*, pela UNESP/Assis. Voltado para a análise de obras que pertencem à chamada “Poética do descobrimento”, sua análise se volta às manifestações da dicotomia apologia/paródia na representação de Cristóvão Colombo. Diferentemente de meu trabalho, o autor privilegia o estudo em termos de gênero literário, analisando as variações do romance histórico contemporâneo na América (tanto em língua espanhola quanto inglesa).

A dissertação de mestrado em História Social de Sheila V. R. de Oliveira Castro (2019), intitulada *Representações da Independência na literatura brasileira, séculos XIX-XXI*, orientada por João Paulo Pimenta, por outro lado, aproxima-se deste estudo ao tocar em seu ponto principal, d. Pedro. A pesquisa se dá no campo da “cultura de história”, referente às relações entre uma sociedade e sua história, das quais se depreendem concepções, representações e interdições, manifestando valores e atitudes (CASTRO, 2019). As representações da Independência são o foco, acontecimento visto como parte da memória coletiva e cultural, da qual a literatura participa, aspecto para o qual também converge minha pesquisa. Visando a fenômenos de longa duração, bem como a formas distintas de compreensão e recepção da história, a autora aborda um conjunto variado de gêneros: 3 epopeias, 7 romances,

um conjunto de poemas do modernismo e um cordel, de diferentes períodos históricos. Destaco da dissertação o uso da noção de caleidoscópio para pensar a multiplicidade tanto de imagens sobre a Independência quanto do Brasil e dos brasileiros. Além disso, há uma preocupação importante para o campo da História em delinear se o acontecimento histórico é visto nas obras como processo ou se são destacados apenas episódios, se é abordado como revolucionário, como pacífico ou como acordo, se o eixo principal focaliza o Sudeste e/ou a família real ou se há preocupação com a variedade de atores e movimentos.

A aproximação é, dessa forma, apenas pela temática: incidentalmente por d. Pedro e mais pela questão da memória cultural. Ainda que a Independência seja ficcionalizada ou aludida nas obras aqui trabalhadas, meu caminho de análise busca compreender como a personagem histórica ficcionalizada é reconstruída nesse processo, que envolve uma variedade maior de situações narrativas e de espaços narratológicos de interação (entre entidades e níveis narrativos). Trata-se, portanto, de um estudo sobre personagem na literatura, o que envolve outros trajetos de reflexão teórica. Em termos metodológicos, a diferença é ainda maior, já que minha pesquisa, sendo dos estudos literários, prevê uma atenção maior à forma literária, a partir da qual a diegese e os acontecimentos são construídos. Divergindo tanto do estudo de Fleck quanto do de Castro, não me restrinjo à literatura, abarcando outras mídias, como o cinema, a televisão e a narrativa gráfica, o que permite um olhar mais amplo sobre as reencenações dessa personagem, bem como acena para uma noção mais abrangente de ficção histórica. Os estudos abaixo listados, por sua vez, abordam apenas uma das obras por mim focalizadas, adotando uma orientação comparativa distinta.

Ainda no campo dos estudos históricos que lançam mão da noção de imaginário para compreender a constituição das personagens ou acontecimentos históricos, cito o trabalho *D. Pedro I: uma imagem iconográfica*, dissertação de mestrado em História, de Ana Flora Guimarães Murano (2013). Essa pesquisa se volta à análise das intenções políticas possíveis em torno da construção da imagem pública de D. Pedro a partir da iconografia referente a momentos de relevância política de sua trajetória.

O romance *O Chalaça* é possivelmente a obra com maior apelo na pesquisa universitária, originado diversos artigos, teses e dissertações. Para citar alguns trabalhos: *O Chalaça, De José Roberto Torero: o Romance e o Diálogo com a Tradição*, dissertação de mestrado de Camila Marcelina Pasqual (2006), relaciona o romance de Torero com a sátira menipéia, evidenciando vínculos com as obras de Laurence Sterne e Machado de Assis. A tese de doutorado *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*, de Rejane Cristina Rocha (2006), aborda como a sátira é construída n' *O Chalaça* e em outros três

romances brasileiros contemporâneos. Na tese *Há um autor neste romance? – a voz, a ação e os apelos do autor metaficcional*, de Antônio Egno do Carmo Gomes (2014), abrangendo um conjunto de romances tidos por metaficcionais (como o romance de Torero), objetiva-se pensar a relevância de uma noção de autor para a compreensão do sentido dos textos. Na tese *A malandragem como construção da identidade cultural brasileira: Os pastores da noite, de Jorge Amado* (2012), de Lucimeire Viana Nunes, o romance de Torero aparece em um dos capítulos, referente ao substrato picaresco que participa da trajetória da construção da figura do malandro na cultura brasileira. Além desses textos, recorro minha pesquisa de mestrado, intitulada *Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro: uma leitura de O Chalaça (1994) e de O feitiço da ilha do Pavão (1997)* (2013), publicada pelo Selo Cultura Acadêmica, cujo objetivo foi analisar a apropriação que aqueles romances realizam dos mitos hispânicos do pícaro e de Don Juan, compartilhando um espaço de assimilação mítico-literária que fomenta a releitura crítica da história.

Quanto a artigos, destaco o texto “O novo romance histórico brasileiro: O Chalaça, de José Roberto Torero”, de Heloísa Costa-Milton, de 1996, apresentado no I Congresso Internacional de Cultura e Literaturas Ibero-Americanas; é possivelmente umas das primeiras análises de relevo sobre o romance de Torero, já sinalizando não apenas o diálogo com *As maluquices do Imperador*, de Setúbal, como o intertexto picaresco que molda a narrativa. O artigo “Do Romance Histórico ao Novo Romance Histórico: Paulo Setúbal e José Roberto Torero” (2003), do professor Dante Gato, publicado na revista *Guairacá*, enfatiza as diferentes formas de reconstrução da história que fariam do primeiro um romance histórico tradicional e do segundo um novo romance histórico.

O estudo *O romance histórico na literatura brasileira*, de José A. Pereira Ribeiro (1976), apesar de sugerir uma abordagem ampla o gênero, serve sobretudo para destacar e celebrar a obra de Paulo Setúbal, como aponta Weinhardt (2011) e Esteves (2010). O trabalho fornece uma visão sobre como a obra do escritor paulista se integra num conjunto de ficções históricas, trazendo uma leitura em conjunto dos romances e informações sobre a circulação desses textos. Em *A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*, publicado em 2002, Antônio Celso Ferreira procura analisar a construção da identidade paulista, atentando para as relações entre literatura e história no estabelecimento de uma comunidade imaginada, projeto com o qual Setúbal se alinha, vinculando a identidade paulista a uma imagem fundacional da nação. Além de possibilitar uma análise pertinente sobre a obra de Setúbal, bem como de sua importância em determinado contexto político e histórico, o texto é importante pela forma como evidencia o peso da produção ficcional na construção do

imaginário histórico de uma determinada sociedade, bem como pelo estabelecimento de uma interdependência desse imaginário com a historiografia. Dessa forma, a literatura não entra numa mera oposição com a historiografia ou com a realidade, mas participa de um jogo em que ambas se instituem como concretizações de um imaginário, conforme postula Iser (1996b).

O filme *Independência ou Morte* também possui fortuna crítica de relevo, sobretudo em teses e dissertações que foram fundamentais para a análise aqui enfeixada. Destaco a dissertação de mestrado em História, de Vitória Azevedo da Fonseca (2002), *História imaginada no cinema: análise de Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte* e a dissertação de mestrado em Memória Social, de Lidianie Macedo Cosmelli (2013), *A história na tela: cinema, história e memória em filmes ficcionais*. Além desses, há pesquisas que tocam no contexto de produção e lançamento do filme, as comemorações do Sesquicentenário da Independência: a tese de doutorado em História social *O regime militar em festa: a comemoração do sesquicentenário da Independência brasileira (1972)*, de Adjovanes Thadeu Silva de Almeida (2009), e a tese de doutorado em História *Lembrar o passado, festejar o presente: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972)*, de Janaina Martins Cordeiro (2012). Com relação à minissérie *O quinto dos inferno*, ressalto sobretudo a importância para esta tese do estudo de Renato Luiz Pucci Jr. (2003), que abordou a relação entre a obra e os gêneros cinematográficos da chanchada e da pornochanchada, diálogo que faz emergir na superfície textual não apenas o tempo histórico de d. Pedro, mas aquele referente a tais gêneros: o período da ditadura cívico-militar.

No que diz respeito a d. Pedro como figura histórica, tanto sua trajetória biográfica quanto a construção de sua imagem histórica e pública, tomo por base a obra biográfica da historiadora Isabel Lustosa (2006), *D. Pedro I: um herói sem nenhum caráter*, e o estudo *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo*, de Iara Lis Schiavinatto C. de Souza (1999). A primeira obra nos apresenta as diversas facetas de d. Pedro, inclusive as mais controversas, permitindo uma compreensão da complexidade da personagem, em sua relação com as perspectivas e discursos que lhe deram forma. Ademais, a obra sugere em alguns momentos esse entrelaçamento da personagem com figuras culturais, o que é relevante para nossa pesquisa. A segunda obra permite observar a relação entre d. Pedro e o processo de Independência, a partir de noções como *persona* e contrato social, a construção da imagem do príncipe-imperador como mediador da transição para a autonomia política, bem como a maneira como sua imagem se entrelaçou com imagens do Brasil.

1.3 FICÇÃO HISTÓRICA, FOCALIZAÇÃO/PONTO DE VISTA E PERSONAGEM: CONCEITOS E FERRAMENTAS TEÓRICAS

Além da noção ampla de ficção histórica, a partir do trabalho de Cavaliere (2002), pauto-me na obra *Historia y novela: poética de la novela histórica* (1999), de Celia Fernández Prieto, que compreende a importância do plano pragmático para a constituição do romance histórico como gênero, atribuindo relevância à recepção. Esta perspectiva pragmática de literatura, toma por base a noção de leitor implícito, de Iser, e os conceitos de discurso e de gênero, partindo das propostas de Bakhtin sobre linguagem. Como gênero literário, o romance histórico apresentaria uma *estructura semiótica codificada* (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998), que evidencia um vínculo da obra com a tradição e constitui marcas que funcionam como índices ilocucionários das intenções autorais. O gênero, portanto, atua na configuração do leitor implícito, orientando o pacto de leitura (FERNÁNDEZ PRIETO, 1999).

Fernández Prieto aponta três características básicas do romance histórico que, pela amplitude, podem ser pensadas para a ficção histórica em sentido amplo, incluindo-se produções audiovisuais e histórias em quadrinhos. Os dois primeiros traços são de caráter semântico: 1) a coexistência na diegese de personagens, acontecimentos e lugares inventados com aqueles procedentes da historiografia; 2) a localização da diegese em um passado histórico específico, reconhecível pelos espaços, ambiente cultural e/ou estilos de vida. A terceira característica diz respeito ao caráter pragmático do gênero: 3) a configuração do leitor implícito, tendo em vista o distanciamento temporal entre ele e o narrado. A primeira característica talvez seja a mais problemática, uma vez que a relação entre o ficcional e o histórico, na ficção histórica, é baseada em um entrelaçamento que não permite a separação rígida entre ambos os campos. Dessa forma, não apenas é possível uma obra que contenha apenas personagens históricas, cujo aspecto ficcional lhes atravessa a refiguração e se manifesta em suas ações, pensamentos, desejos; como há casos de personagens e entidades que não são necessariamente inventadas nem históricas, que atuam como entidades imigrantes (MIGNOLO, 2003), mas já desnudam sua própria ambiguidade, como é o caso de personagens literárias que saltam entre diferentes obras e de personagens mítico-literárias (como o Don Juan).

Com relação à terceira característica, uma vez que a ficção histórica é marcada por esse jogo entre diferentes períodos e distintas temporalidades, é possível considerar que esse gênero se caracteriza inclusive pela tematização do tempo desdobrado, do diálogo/tensão entre tempos. Como afirma Marilene Weinhardt (2011), a partir de Luís Costa Lima, a tematização do tempo é um aspecto compartilhado tanto pela narrativa histórica quanto ficcional. Na ficção

histórica, o tempo, como distância, é motor da narrativa; sua tematização se dá enquanto elemento a ser manuseado pela obra, distendido, fragmentado, remontado. Esse gesto temporal faz o passado sair de sua condição estática, presentificando-se como algo vivo e potencialmente imprevisível: “A matéria do romance histórico é o passado, mas como tempo ainda vivo, sujeito a revisões, inconfundível com o passado mítico, cristalizado, imutável” (WEINHARDT, 2011, p. 31). Nesse sentido, esse tempo desdobrado (e ao menos duplo) da ficção histórica nos revela tanto sobre o período narrado quanto sobre o processo de narração, como ele é atravessado pelo tempo e pela historicidade:

Se, por um lado, a existência de registros documentais é significativa dos modos de compreensão da época, de outro, a maneira de resgatá-los e o aproveitamento ficcional dizem sobre a época do escritor e dos leitores, suas procuras e inquietações, tanto no plano individual como no coletivo (WEINHARDT, 2004, p. 30).

A escritura e a leitura da ficção histórica, portanto, intensificam o duplo registro temporal, perceptível em alguma medida em toda narrativa. Daí a importância do nível da narração para a análise crítica, perscrutando as escolhas do que é refigurado, como a obra compreende essa passagem temporal (o que se manteve) (WEINHARDT, 2004), a dinâmica de projeções e identificações entre narrador/obra e personagens e acontecimentos narrados.

Uma vez que a ficção histórica se vale de eventos e personagens apresentados pelo discurso histórico, seu contrato de leitura se mostra híbrido, atuando em um campo escorregadio, criando um “desajuste entre uma ficcionalidade assegurada pragmaticamente e um conteúdo que remete a outros discursos, que está carregado de instruções referenciais [...]”³ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 200). A atualização da obra pelo leitor promove uma confrontação entre o mundo referencial interno do texto e os referentes historiográficos extratextuais (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998), que atuam como intertexto, mas trazem consigo imagens de outras convenções e contratos de leitura, refigurados. Além disso, o compromisso de historicidade de cada narrativa é que definirá os termos do pacto (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998), ou seja, se os leitores deverão tomar a refiguração histórica como alinhada a alguma vertente do discurso histórico, ou se deverão entendê-la como paródica, atentando à subversão de expectativas sobre acontecimentos e personagens conhecidos.

Fernández Prieto (1998) entende por acontecimentos históricos aqueles cuja ocorrência é consenso entre a comunidade historiadora e nos quais tomaram parte personagens

³ “desajuste entre una ficcionalidad asegurada pragmáticamente y un contenido narrativo que remite a otros discursos, que está cargado de instrucciones referenciales [...]” (exceto se indicado, todas as traduções são minhas).

de existência documentada ou reconhecida pelos especialistas. Na perspectiva da autora, a classificação da personagem depende de sua inclusão no discurso histórico, ou seja, a verificabilidade de sua existência passada: elas são, portanto, construídas como personagens, ainda que seguindo uma metodologia que propõe um pacto de veracidade (mesmo que seja um pacto refigurado, ficcionalizado). No caso de figuras mais conhecidas, como d. Pedro, elas se fixam na memória coletiva com um conjunto de traços que lhes permitem serem reconhecidas. Para Fernández Prieto, a personagem só funciona como histórica se for reconhecida pelo leitor, o que estabelece uma ponte entre os códigos históricos da obra e do leitor.

Por outro lado, há muitas personagens em ficções históricas cuja construção busca representar algum tipo histórico ou basear-se livremente em uma ou mais personagens históricas, amalgamadas. Essas personagens, portanto, são imbuídas de historicidade, pelo que trafegam em uma imagem de mundo passado, e são atravessadas pelo discurso histórico, por conteúdos ou modos de refiguração que insinuam um pacto de veracidade. Isso vale também para personagens históricas pouco conhecidas, cuja representação pode, dessa maneira, insinuar a existência do correlato histórico (o que pode se revelar um logro). Na linha de algumas colocações de Lukács (1966) sobre a construção do histórico e das personagens ficcionais nos romances históricos, Jacqueline Covo, ao analisar a personagem histórica em *El hijo del hombre*, de Augusto Roa Bastos, afirma que “Personagens romanescas também são, portanto, históricas na medida em que suas características surgem de comportamentos atestados que, no conjunto, formam um caráter coletivo”⁴ (COVO, 1993, p. 34). Isso diz respeito tanto à certa coerência que seria exigida das personagens ficcionais com relação ao mundo narrado e suas diretrizes temporais (de acordo com o compromisso histórico proposto pela obra), quanto a grupos de personagens que, vistos em conjunto, constituem um microcosmo que remeteria de algum modo à História.

Retomei o apontamento de Covo para sinalizar a complexidade da questão da personagem histórica, que não se fecha necessariamente nos traços em torno de uma figura específica. Como tudo na literatura e nos estudos literários, trata-se de uma questão aberta, dinâmica, móvel de acordo com as obras, cada qual exigindo uma ou outra postura. Isso não impede, portanto, a necessidade metodológica de definir balizas. Para este estudo, uma vez que se pauta em uma personagem específica e de destaque, é mais conveniente conceber a personagem histórica segundo a perspectiva de Fernández Prieto (1998), como entidade

⁴ “Personnages romanescques, donc, ils sont bien aussi représentations historiques dans la mesure où leurs traits relèvent de conduites attestées qui, réunies, forment un personnage collectif”.

possuidora de um conjunto de características que permite sua reconhecibilidade pelo leitor, evocando uma gama de conhecimentos prévios com os quais o texto entra em relação dialógica.

Tendo esclarecido e especificado os conceitos de ficção histórica e personagem histórica utilizados nesta tese, cabe referir os demais textos que fundamentam teórica e metodologicamente as análises desta pesquisa. Com relação à personagem ficcional, parto da noção de figuração segundo o professor e ensaísta português Carlos Reis, cuja proposta está concentrada na obra *Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem* (2018). A figuração é entendida como um processo discursivo, cuja abordagem requer que se considerem tanto questões narratológicas, como os aspectos fenomenológicos, transnarrativos, histórico-literários, cognitivos que envolvem a existência da personagem (REIS, 2018). Essa proposta teórica busca compreender a maneira como se entrelaçam elementos narrativos, como a focalização, com o processo de leitura, constituindo a personagem nesse movimento que possibilita que ela se torne, em certa medida, autônoma em relação à obra. Uma vez que tomo a ficção histórica também em seu caráter pragmático, relacionado à construção do leitor implícito, fez-se necessário trazer as considerações de Vincent Jouve (1992), no texto “Pour une analyse de l'effet-personnage”.

Ao se considerar a dimensão narratológica da figuração da personagem e sua constituição como figura multi-perspectivística, optou-se por basear a análise nos conceitos de focalização, de Gérard Genette (1979 [1972]), e de ponto de vista, de Boris Uspensky (1983 [1970]). Considero a análise estrutural da narrativa como etapa metodológica fundamental para a compreensão da ficção histórica (seja em romances ou em outros gêneros ou mídias narrativas), possibilitando a investigação dos elementos de construção do discurso e da diegese, base para o desdobramento da análise da personagem. Parto, então, das propostas de Genette (1979) para analisar a constituição do discurso narrativo, seja no que diz respeito à categoria da voz (em especial, o tipo de narrador), seja em relação ao modo (principalmente em relação à focalização, as lentes pelas quais se observa ou se molda a diegese). As implicações do regime de focalização na construção da personagem serão ladeadas com a proposta de Uspensky (1983 [1970]), presente em *A poetics of composition*.

Seguindo a linha de Fernández Prieto sobre a ficção histórica e tomando a figuração da personagem como processo discursivo, fez-se importante considerar a questão da recepção a partir dos estudos de Wolfgang Iser: *O ato da leitura* (1996a) e *O fictício e o imaginário* (1996b). Enquanto figura de linguagem, a personagem implica uma dimensão temporal (VIEIRA, 2011, p. 67) observável tanto no decorrer da história, que agrega elementos e perspectivas à configuração da personagem, quanto no processo das novas leituras, que a

transformam a partir do confronto com outros olhares e suas atualizações. A personagem é percebida, assim, em sua dispersão textual e extratextual, constituindo-se a partir dos pontos de indeterminação do romance e do jogo de diferentes de pontos de vista (ISER, 1996a), que dão a ilusão (necessária) de unidade e produzem a sua *(re)figuração*. Esse conceito é uma das propostas deste trabalho, sendo pensado tanto a partir da refiguração, de Carlos Reis (2018), que diz respeito às recriações de personagens em obras distintas (no que se enquadram também as adaptações cinematográficas de obras literárias), bem como da refiguração de Ricœur (1994), relacionada à recepção e sua operação enquanto concretizadora da obra e operadora do trânsito entre o mundo (o pré-saber da ação) e a figuração efetuada pela obra (a configuração textual).

As propostas de Bakhtin sobre linguagem são também importantes para a compreensão da figuração da personagem, conforme se percebe a partir dos estudos sobre a ficção histórica contemporânea. Baseio-me, aqui, portanto, em uma perspectiva dialógica da linguagem, que fundamenta nossa compreensão das relações intertextuais ou transtextuais que moldam as obras objeto de estudo. O dialogismo também está na base da compreensão de Uspensky (1983) sobre o ponto de vista. A partir de Bakhtin (1987), de igual importância, aparece o conceito de carnavalização, que fundamenta a subversão de imagens cristalizadas da história por meio da focalização do corpo em sua abertura para o mundo e para a terra: a alimentação, a defecação, o sexo, a morte. A incompletude que subjaz às imagens do corpo grotesco (BAKHTIN, 1987), alimentam o olhar escatológico ambivalente, que promove o destronamento ao mesmo tempo em que conduz ao renascimento, sob novas condições e com um renovado potencial semântico.

1.4 DO ROTEIRO DESTA EMPREITADA

Nosso trajeto, portanto, segue determinadas linhas temáticas, eleitas ao longo do processo de leitura dessas obras, que permitiram o recorte analítico e o agrupamento dos textos, como a roda de tear pelas quais serão entrelaçadas diferentes manifestações ficcionais. O mapear do arquivo ocorre na tensão e contradição de sua própria construção, da qual passo a fazer parte ao elencar verbetes, as posições, as redes, os caminhos e o movimento, das partes entre si e da posição do leitor integrado na teia de sentidos em distensão. Assim sendo, optou-se pela divisão da tese em quatro capítulos, sendo os dois centrais aqueles que concentram as análises.

O primeiro capítulo, intitulado “Dispersão de d. Pedro(s): personagem, ficção e jogo de temporalidades”, tem uma feição mais teórica, delineando teorias, concepções e métodos que embasarão as análises. Além de uma nota biográfica sobre D. Pedro, com propósito de

contextualização, será trabalhada a relação entre a ficção e a personagem históricas com a questão da recepção e, depois, com a questão da mimese a partir de Ricœur (1994). Após, será apresentado o *corpus*, tanto para contextualizá-lo quanto para reforçar as linhas de força temáticas que organizam os dois capítulos principais: a malandragem e o donjuanismo. O capítulo é concluído com uma reflexão em torno da temporalidade da ficção histórica, a questão do arquivo e o caráter político do qual são imbuídas tanto as obras como as leituras propostas.

No segundo capítulo, denominado “Malandragens Imperiais”, buscarei analisar as maneiras como a figura do malandro e sua prática se integram nas (re)figurações de d. Pedro, contribuindo para a veiculação de determinadas imagens do Brasil e do brasileiro. Cada uma das obras aqui analisadas apresenta diferentes formas de atualização da malandragem. *Era no tempo do rei* (2008) dialoga de forma explícita com *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, romance em que o malandro literário teria aparecido pela primeira vez, segundo Candido (1993). *O Chalaça* (1994) apresenta um narrador malandro que busca conquistar a cumplicidade do leitor para com sua versão da história; a malandragem também surge pela apropriação de elementos da picaresca, destacando-se o jogo de máscaras e níveis narrativos. A malandragem na minissérie *O quinto dos infernos* (2002) será analisada a partir do diálogo entre a obra e os gêneros da chanchada e da pornochanchada. O romance gráfico *Independência ou Mortos* (2012), assim como a minissérie, constrói um d. Pedro boêmio, retomando aspectos da pornochanchada e das narrativas gráficas de super-heróis; a malandragem nessa obra se constrói sobretudo por criar uma atmosfera de “mundo sem culpa”, em que as ações e os traços negativos da personagem perdem em peso e repercussão. Além do clássico “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido (1993), utilizou-se também os estudos de Edu Teruki Otsuka (2016, 2018), sobre o romance de Manuel Antonio de Almeida e sobre a noção de espírito rixoso como estruturante da narrativa e das relações entre as personagens. Partiu-se, portanto, do malandro a partir de uma perspectiva literária e cultural, motivo pelo qual se ausentaram estudos sociológicos, como os de Roberto DaMatta (1997), *Carnaval, malandros e heróis*, e de Sidney Chalhoub (2001), *Trabalho, Lar e Botequim*. A análise da personagem no romance gráfico partiu das considerações de Thierry Groesteen, em *O sistema dos quadrinhos* (2015) e *Comics and narration* (Quadrinhos e narração) (2013).

O terceiro capítulo, “Promessas de d. Pedro: nação, erotismo e fundação”, trabalhará a relação entre o donjuanismo e os discursos de fundação, que parece se basear na noção de *promessa*. Partirei sobretudo do trabalho de Doris Sommer (2004), *Ficções de fundação*, para pensar a relação entre erotismo e política, aspectos da ficção oitocentista que são atualizados pelas obras tratadas no capítulo. Sobre a relação entre Don Juan e a promessa, será utilizado o

estudo de Shoshana Felman (2003), *The scandal of the speaking body*. Tanto em *A marquesa de Santos* como em *As maluquices do Imperador*, será considerada a relação entre os textos e a construção de uma comunidade imaginada paulista, que se vincula à temática da comemoração e à configuração de uma memória específica sobre a história brasileira. O filme *Independência ou Morte* será analisado tendo em vista as comemorações do sesquicentenário da Independência. A análise da personagem fílmica será baseada na proposta de Jens Eder (2010). Por fim, em *O coração do Rei*, a (re)figuração de d. Pedro gira também em torno de pactos e promessas, realizados tanto para seduzir o povo quanto as mulheres e os leitores. Dessa forma, em todos esses textos há um amarramento do erotismo com a política: a sedução donjuanesca se volta para as mulheres e para o povo, funcionando a partir do discurso e da promessa. Pelo viés dos discursos e narrativa de fundação, as análises se deterão também na questão do monumento e das limitações e possibilidades de sua ruptura.

No capítulo que encerra a tese, intitulado “Lascas”, buscarei retomar aspectos analisados ao longo dos dois principais capítulos, a fim de pensar a personagem d. Pedro como figura fragmentária e palimpséstica. Além de uma reflexão sobre o nome próprio da personagem histórica, que inicia a seção, abordarei outros possíveis diálogos entre as obras do *corpus*, a fim de evidenciar a rede que elas constituem, rompendo com uma leitura linear de influências, bem como reforçando seu potencial arquivístico. Ao fim, buscarei amarrar as análises a partir da maneira como o leitor se implica nas (re)figurações de d. Pedro, pensadas em conjunto ou isoladas, tendo em vista que elas se entrecruzam com (auto)imagens do que é ser brasileiro. Dessa forma, atentarei para esse movimento das obras em direção à realidade, contribuindo para a sua construção.

Antecedendo o segundo, o terceiro e o quarto capítulo, inseri textos ensaísticos a que chamei “Excurso espacial”. O primeiro deles foi motivado pelo incêndio do Museu Nacional e busca compreendê-lo como um monumento e um “lugar de memória”. O segundo, trata de um grafite d’OSGEMEOS, na Estação Ipiranga, em São Paulo/SP, que dialoga com o quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo. O terceiro, é uma análise sobre a estátua equestre de d. Pedro na praça Tiradentes, no Rio de Janeiro/RJ. Desviantes do curso tradicional das análises, eles permitem visualizar a circulação de sentidos da e na história, como eles se enredam no espaço da cidade e atravessam o nosso cotidiano. Abordando temas vinculados a d. Pedro, não deixam de indicar caminhos de leituras que serão trabalhados nas análises das obras, demonstrando como elas se abrem para o mundo, porosidade de fronteiras que não anula as especificidades da ficção, mas demonstra a complexidade de nosso engajamento com os textos, suas personagens, o jogo de perspectivas e o trânsito entre mundos reais e ficcionais.

O PRESENTE COMO IRRUPÇÃO DOS TEMPOS: ARQUIVO, ESPAÇO E MEMÓRIA A PARTIR DA QUINTA DA BOA VISTA (excurso espacial 1)

Um clarão ilumina a noite. Não como um relâmpago que permite vislumbrar as imagens do inesperado, pois ele persiste, cega e destrói. De longe, é possível ver a pulsação do fim, como Vesúvio em sua fome por Pompéia. Os tempos colapsam em meio às chamas. Um homem, uma mulher, com as mãos na cabeça, assistem. Alguns, vários, inúmeros, tomados pelo desespero, tentam entrar e salvar o que encontrarem, mergulho no magma e na fumaça, mas já há muitos acessos interditados. A dor lancinante da busca pelo passado, da reconstrução da memória, a ardência do encontro com as feridas da história, da busca por aquilo que escapa ao olhar, nunca foi tão literal. Dois de setembro de 2018, Rio de Janeiro, Quinta da Boa Vista: “O fogo estava na boca do meu laboratório”, relatou Rita Scheel-Ybert, bióloga, professora e pesquisadora do Setor de Arqueologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em matéria à revista *piauí* (ESTEVES, KAS, 2018). Assim como outros, ela observava a destruição de seu local de trabalho, de sua pesquisa e trajetória acadêmica, do espaço de encontros e de laços afetivos diários, de um acervo de milhares de itens que participavam de um conjunto heterogêneo e amplo de histórias e mundos, temporalidades entrelaçadas. O fogo consumia, naquela noite, quase noventa por cento do acervo e da construção do Museu Nacional, situado no edifício do Palácio de São Cristóvão. Em mensagem aos alunos, Scheel-Ybert sentenciava: “Queimou tudo, gente. Acabou” (ESTEVES, KAS, 2018).

Meu olhar, enquanto pesquisador, ao pensar na Quinta da Boa Vista, não deixa de evocar imagens do Império e, sobretudo, da figura de d. Pedro I, central nesta investigação e tese. Ali foi o Palácio da família real, desde 1809 até o fim do segundo reinado brasileiro, em 1889. Ao saber da notícia do incêndio, uma confusão de sentimentos me atravessa: a culpa por não ter conseguido visitar o local, a tristeza pela destruição do edifício e daquilo que ele guardava (dentro de si e por meio de si), a dor pelas pesquisas interrompidas, a raiva pelos desmandos do poder público, o indizível de uma perda que só aumentava conforme os jornais traziam as notícias. Um corte que sinaliza o choque entre o presente e outros tempos, entre minha inserção numa determinada forma de contabilizar e viver o tempo em tensão com outras temporalidades, no contexto atual de saturação da memória e da perda de significado do passado, como coloca Régine Robin (2016). Ao contemplar a destruição, pensando nas memórias que se debatem entre as chamas (não apenas nas figuras históricas, mas no entrecruzamento de percursos que ali têm lugar), não consigo não pensar na história como

catástrofe. Compreendo, assim, como Robin (2016) a partir das imagens benjaminianas do trapeiro e do colecionador, que se escreve “num cenário de fraturas e recolhimento de destroços, estilhaços, fragmentos e vestígios” (p.19).

A proposta deste ensaio introdutório é pensar a Quinta da Boa Vista/Palácio de São Cristóvão/Museu Nacional como lugar que, simbolizado, participa do imaginário da cidade; torna-se um *monumento* e um “ponto de referência” (FEDATTO, 2011), entrelaçado por um imaginário de localização (relacional, instituindo a suposta estabilidade do aqui em relação ao lá) e um imaginário de retrospectiva (uma memória como alteridade não percebida); um lugar de encontros e desencontros, de vozes que se sobrepõem, de silenciamentos e de sombras que desenham uma memória múltipla e lacunar. Com isso, pretendo delinear, também, algumas concepções e filiações teóricas que conduzirão as análises desta tese, acerca da construção da personagem histórica d. Pedro I por meio da ficção, principalmente naquilo que diz respeito à rede que se estabelece entre as obras e a maneira como, enquanto leitores e cidadãos, nos movimentamos em um campo de sentidos que extrapola o literário e se conjuga na própria existência cotidiana. Trata-se de pensar, portanto, a circulação de sentidos da e na História, a articulação entre seus discursos e suas construções imaginárias, que permeiam a vivência urbana como experiência espacial, o histórico como rede que se manifesta no cotidiano.

O espaço, portanto, é compreendido como linguagem, como discurso que apresenta uma forma material, uma textualidade que se integra ao ritmo cotidiano e se entrelaça com a história. Ele possui uma dimensão diacrônica, pela memória, e uma dimensão sincrônica, pelos discursos, valores e ordenamentos que engendra sobre e pelo tecido social. Essa concepção do espaço sintomatiza e nos permite compreender a heterogeneidade do presente, a concomitância de tempos distintos: “O presente não é um tempo homogêneo, mas uma estridente articulação de temporalidades diferentes, heterogêneas, polirrítmicas” (ROBIN, 2016, p. 40). O presente como irrupção dos tempos. Trespessado pela ideologia, a disposição espacial cria efeitos de sentido e evoca discursos, significa os movimentos e os trajetos dos sujeitos, dá forma e é moldada pelas tensões sociais, atuando na constituição de um saber que permeia o cotidiano citadino.

O texto do espaço urbano⁵, no jogo de forças que o constitui, é alinhado a uma proposta de união em torno de imagens do nacional. Dessa forma, ele remete aos discursos fundacionais, às imagens que retomam/constroem o ponto de origem da nação e que se manifestam por um conjunto de objetos, espaços e atitudes significantes. Por esse viés da linguagem, as construções

⁵ Texto é entendido aqui de maneira ampla como “processo de inscrição” significante, podendo ser verbal, visual, sonoro, tátil (FEDATTO, 2011).

são entendidas como “[...] artefatos simbólicos e políticos que, pela *sobreposição* de determinados saberes no espaço, intervêm no modo como uma cidade, remetida a um país, significa o *imaginário nacional*, inaugurando e projetando posições para seus habitantes” (FEDATTO, 2011, p. 26). As condições materiais de cada época estabelecem uma determinada sintaxe, uma cadência para o funcionamento da cidade, proporcionando elementos de estruturação de um “arquivo espacial” que, continuamente, vai sendo recortado, editado, refundido, submetido a novas ordenações, camadas soterradas e sobrepostas, das quais ficam vestígios, marcas, feridas e cicatrizes.

Esses rastros, por sua vez, remetendo a diferentes contextos e a diferentes posições, não emergem de maneira igual e com a mesma intensidade; eles evidenciam a *disputa pelos sentidos* que se dá no espaço urbano, principalmente sobre aquilo que deve permanecer ou ser esquecido no imaginário da nação. O discurso histórico, dessa forma, se entrelaça com “lugares de interpretação” disponibilizados pelo espaço, enquanto material simbólico e histórico, para reforçar determinados caminhos do sentido (FEDATTO, 2011). Como “lugares de memória”, espaços de investimento simbólico e afetivo, os monumentos são imbuídos de uma “vontade de memória” (NORA, 1993), o interesse político e oficial de afirmação de uma memória, de construção de um refúgio externo contra o esquecimento. Em termos discursivos, no entanto, os lugares de memória, em seu caráter simbólico, “se inscrevem no funcionamento imaginário dos processos de significação, produzindo efeitos não só independentemente da ‘vontade política’ de qualquer setor do Estado, mas sobre ela mesma, produzindo e deslocando os objetos simbólicos que ela pretende controlar” (ZOPPI-FONTANA, 2014, p. 68). São possíveis, portanto, construções de sentido que desestabilizam o saber histórico cristalizado no monumento, uma vez que o espaço se abre a posições tanto de autoria quanto de leitura, como estruturas de realização e de efeito do texto (ISER, 1996a).

Sobre a cidade, portanto, pode incidir o olhar interpretativo que busca compreender como esse arquivo organiza e manifesta um imaginário, como os sentidos são conduzidos por forças oficiais e como o próprio olhar passa a constituir o arquivo. Quando se fala de cidade, esses sentidos dizem respeito a uma relação entre a língua nacional e a urbanidade, naquilo que ambos ressoam do processo colonizador, da transposição de instituições e tecnologias para a América e da organização política que visa a unificação da língua e do território:

a cidade moderna é um acontecimento tipicamente europeu, ligado à ascensão do modo de produção capitalista e à consolidação dos estados nacionais. e o espaço urbano seria, juntamente com a língua e a historiografia, um lugar imaginariamente

possível para a unificação da nação pela criação e afirmação do *nós nacional* (FEDATTO, 2011, p. 160)⁶.

A cidade se constitui nesse vínculo estreito com a formação da nação moderna, manifestando em sua textualidade os caracteres que a fundamentam, sobretudo no que diz respeito a um imaginário coletivo de unificação, o ver a si próprio do povo como pertencentes ao “um” e, conseqüentemente, o ver o disjuntivo como o “outro”, o estrangeiro, muitas vezes o que deve ser eliminado por apresentar um suposto perigo à identidade entendida na ótica do fechamento. A autoimagem da nação, desse modo, se manifesta na conformação do desenho urbano, nas construções tornadas espaços e lugares de memórias e nos monumentos propriamente ditos.

Central no contexto de um imaginário nacional e fundacional, encontra-se a personagem histórica d. Pedro I. Presença em nome de ruas, de escolas, de edifícios (como aquele em que se encontra a pós-graduação em Letras da UFPR), (re)figurado em monumentos, referido por meio das edificações e lugares por onde ele teria passado ou pelos nomes que a ele de algum modo remetem. O exemplo mais expoente, pelo alcance na esfera nacional, é o feriado de 7 de setembro, data da Proclamação da Independência (1822). A data marca um ponto no ritmo da cidade: os comércios fecham, os serviços públicos param, não há aulas e não é dia de trabalho, pois as atenções devem se voltar à celebração em causa. A tradição se completa, como não poderia deixar de ser, pelos desfiles militares, em pontos estratégicos e centrais da cidade, realizado sobretudo pelo exército, mas acompanhado de blocos de estudantes e de categorias profissionais. Dessa forma, mesmo aqueles que conscientemente não ligam para o tema do feriado, são afetados por algo que atravessa o cotidiano, evidenciado no bloqueio de avenidas por determinado período do dia e pela suspensão a que é submetida a cadência urbana.

Acontecimento europeu, ligado ao desenvolvimento do capitalismo, a estrutura urbana moderna, em seu transplante para a América, carregou símbolos e forma característicos da empresa colonizadora e dos impérios metropolitanos. Seguindo um modelo prévio de ordenação espacial, não tardou para que os dirigentes das colônias percebessem as possibilidades de projeção do futuro e idealização autorizadas, a “oportunidade única nas terras virgens de um enorme continente, cujos valores foram ignorados com antropológica cegueira,

⁶ Ressalto que há na tese de Carolina Fedatto o interesse explícito em não se utilizar maiúsculas, estranhamento que ecoa nos excertos evocados. Provoca-se, assim, um “efeito de continuidade”, com a “adulteração das citações e a traição do hábito”. Derivadas historicamente das maiúsculas, as minúsculas se prezam melhor à escritura do ordinário, do corriqueiro e apressado. Remetendo ao contínuo da fala, sinalizam materialmente a preocupação com a “constituição cotidiana do saber”, central na referida pesquisa (FEDATTO, 2011, p. 16).

aplicando o princípio da ‘tábua rasa’” (RAMA, 1998, p. 18)⁷. A leitura de Angel Rama (1998) sobre a América Latina aborda a maneira como a forma urbana se constituiu enquanto projeção dos sonhos civilizatórios europeus, sendo conduzida por um desejo de clarificação, racionalização e, sobretudo, hierarquização, uma ordem que deveria primeiro existir como representação simbólica, planejamento a evitar desvios, deturpações. Articularam-se, assim, a ordem social e a ordem geométrica na distribuição urbana, um projeto racional prévio que articulava diferentes esferas da realidade, traduzindo em forma física as formas da organização hierárquica social. Nesse processo, as instituições (como a Igreja, a Universidade, a Justiça) tiveram papel fundamental, primeiramente evangelizando e, depois, educando, o que, nos dois casos, “se tratava do mesmo esforço de transculturação a partir da lição europeia”⁸ (RAMA, 1998, p. 27). Com isso, a ordem e a sua conservação se instituíam e fixavam, engendrando um plano que, por sua vez, implicava a subordinação, social e ideológica, criando um filtro pelo qual se observava o elemento divergente e insubordinado, como os discursos opositores, atuando na perpetuação do poder, da cultura e da estrutura sócio-econômica (RAMA, 1998).

Dessa forma, além da cidade com muros, ruas, tijolos (mas também passagens, arcadas), há uma outra, a que Angel Rama chama de “cidade letrada”, tão agressiva e cercada como aquela, mas formada por signos, carregando uma “implícita qualidade sacerdotal”, “funções culturais das estruturas de poder” (RAMA, 1998, p. 32)⁹. Os intelectuais tinham a função primordial, na igreja, na universidade, nos tribunais, na administração e nas artes, de dar forma e conduzir as sociedades coloniais (RAMA, 1998, p. 34), conformando ideologias públicas e, de certa maneira, contribuindo para a formação de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008). A cidade real no novo mundo, como a utopia civilizatória, é simbolicamente alimentada pelos esforços da cidade letrada, que insuflam o teor prospectivo, a *promessa* de um futuro, aumentando o descompasso entre o vir a ser (o “país do futuro”), o que se foi e o que se é.

A reflexão de Sérgio Buarque de Holanda (2004), acerca das duas formas de colonização americana pelos reinos ibéricos, toca em pontos específicos relacionados ao Brasil. Os portugueses teriam se caracterizado, inicialmente, pela figura do “semeador”, preocupados com a exploração e realizando uma colonização menos programada; os espanhóis, por sua vez, seriam caracterizados pela figura do “ladrilhador”, realizando uma colonização mais planejada,

⁷ “oportunidad única en las tierras vírgenes de un enorme continente, cuyos valores fueron ignorados con antropológica ceguera, aplicando el principio de la «tabula rasa»”.

⁸ “se trataba del mismo esfuerzo de transculturación a partir de la lección europea”

⁹ “implícita calidad sacerdotal” e operando “funciones culturales de las estructuras de poder”.

desde cedo estabelecendo cidades organizadas. Essa diferença não impediu, por outro lado, que as cidades da América Portuguesa, com o tempo, assumissem formas distintas de organização, passando por processos contínuos de remodelação. O que importa, em todo caso, é que também aqui se pode notar a dinâmica entre uma cidade “real” e uma cidade “letrada”, a construção de um imaginário urbano a partir da circulação de discursos e da atuação das instituições como o Estado e a Igreja. Esse processo se percebe, sobretudo, a partir do final do século XVIII, e é estimulado com a vinda da família real portuguesa ao Brasil e com o subsequente processo de independência, entrelaçado, por sua vez, à produção literária do romantismo. Iara Lis Carvalho de Souza (1999) aponta o papel das festas públicas realizadas pela coroa, no período colonial e intensificadas com a chegada da Corte portuguesa, como instrumento político envolto em uma liturgia do poder. Estas cerimônias, tanto pela morte de um rei quanto pelo casamento de um príncipe, afetavam o ritmo da cidade, lidando com a economia afetiva da população, jogando com imagens para persuadir o público acerca da importância das figuras celebradas. Além disso, em termos formais, as festas respeitavam uma estruturação narrativa que encenava a hierarquização da sociedade, bem como a ordem representada pela presença militar.

A reflexão em torno do espaço é produtiva para a forma como abordamos a ficção histórica, não apenas na relação possível entre urbanidade e narrativa (RICŒUR, 2007), mas também pela maneira como ambos se constituem na tensão entre um presente (da vivência, da escritura, da narração e da leitura) e os inúmeros tempos e temporalidades que nele irrompem. Se por um lado, a ficção histórica se caracteriza inicialmente pelo movimento em direção ao passado a fim de significar um ponto na história, a própria linguagem, a partir de uma perspectiva dialógica, já encena a coexistência de elementos múltiplos, fragmentos que remetem a textos e tempos distintos e que sinalizam seu caráter inerentemente intertextual. Dessa forma, os passados não são apenas objetos estáticos que dependem da leitura, eles emergem no presente da narração, da leitura e da cidade, engendrando o presente e o cotidiano, determinando os caminhos do sentido, dos sujeitos e das memórias, em polirritmo. Ou seja, convivemos com o passado, que interfere em nossa vida sem que, na maior parte das vezes percebamos: “[ele] vem nos visitar sem que o saibamos. Ele faz assim fremir os tempos e aciona as discrepâncias entre as diferentes idades de que somos feitos. Inúmeros fantasmas, duplos, objetos, rostos, símbolos continuam a nos assombrar [...]” (ROBIN, 2016, p. 21). Tanto no presente como no espaço, com o qual se confunde, outros espaços dispersos no tempo se manifestam, fazendo chocar diferentes épocas que se embatem em sua sintaxe. Impressões de outras épocas permeiam o espaço urbano, conforme coloca Pesavento (2004), o qual é construído pelo processo de estratificação e sobreposição; tempos que emergem no presente. O

espaço urbano é indicativo do polirritmo do presente, expandido e preenche de passado e futuro; ao leitor da cidade e ao historiador, “É preciso ousar combinações e correspondências, fazendo viajar, no tempo e no espaço, imagens e textos que possam revelar as cidades ocultas sob a cidade do presente” (PESAVENTO, 2004, p. 29).

Em certa medida, o polirritmo remete ao conceito de *distentio animi*, o ir e vir da alma humana entre passado, presente e futuro, pelo qual se estabelece o laço entre a consciência e o tempo, conforme a leitura de Ricœur (1994) sobre as reflexões de Agostinho. Ricœur busca pensar a relação de circularidade entre narrativa e temporalidade, entre a construção da intriga e a vivência/experiência do tempo, partindo da *Poética* de Aristóteles e as *Confissões* de Agostinho. Com isso, conclui que, na verdade, o que se mede é esse movimento do espírito, entre a memória, a atenção e a espera. Dessa forma, os tempos tornam-se adjetivos, *qualidades temporais* que existem no presente e que, por meio da espera e da memória, se integram à alma: “a extensão do tempo é uma distensão da alma” (RICŒUR, 1994, p. 34). As três ações do espírito estão em interação dialética, e fazem com que o presente deixe de ser apenas um ponto fixo e seja entendido como “adjetivo plural”, alinhado ao presente e ao futuro, “pronto para acolher **uma multiplicidade interna**” (RICŒUR, 1994, p. 27 – grifo meu) que é também seu dilaceramento. Surge daí a questão da dialética do tríplice presente (o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro), enquanto estrutura existente na alma humana, por meio da memória e da espera.

Para além da noção de pluralização do presente (um presente preenche de passado e futuro), Ricœur pontua a importância da linguagem cotidiana para a discussão sobre o tempo, tida como “o tesouro das expressões mais apropriadas ao que é propriamente humano na experiência” (RICŒUR, 1994, p. 99). Nosso uso da linguagem no dia a dia, a positividade de verbos como recordar, atentar e prever, as próprias expressões que explicitam uma medição do tempo e o elo entre ele e o nosso viver são elementos que demarcam a relação entre consciência e temporalidade, afirmando não apenas a existência do futuro e do presente, mas a existência mesma do tempo, não mensurável por si próprio (pois depende do espírito), sem espacialidade apesar de espacialmente referível (expressões como “espaço de tempo” demonstram esse vínculo na linguagem cotidiana). Ainda que a proposta de Ricœur não envolva o espaço, mas o tempo, sua maneira de pensar o presente em distensão ajuda a compreender como o espaço, que se costuma abordar apenas sincronicamente (como homogêneo), está envolto de referências a outras versões de si, deslocamentos no tempo que se materializam na forma urbana com a qual se tem contato tanto pela apreciação crítica quanto no movimento cotidiano pela cidade.

A linguagem está imersa em um saber cotidiano; ela manifesta uma relação com a memória, as imagens que se imprimem tanto no sujeito quanto na textualidade urbana, oscilando entre a superfície e as camadas subterrâneas da consciência e do espaço. Ressalta-se a importância do olhar como constituinte do movimento entre os tempos, tanto no que diz respeito à percepção corriqueira das camadas narrativas e de sentido que se interpenetram pelo transitar e viver na cidade, quanto numa atitude fortemente engajada que se produz pela análise crítica e pela produção artística. Há um saber sobre a história que se vinca no cotidiano, que nos permite perscrutar materialmente, por meio de textos edificadas, dos monumentos, elementos indiciários de um imaginário (com o qual também a literatura se enreda), entendido aqui como a memória construída e compartilhada por uma determinada sociedade (o que inclui os esquecimentos, propositais ou não). Nacionalidade e urbanidade se confundem, ambas constituídas como narrativas que recortam a história e o espaço, que promovem hierarquizações, edições e apagamentos. Dessa forma, “sendo uma realidade histórica, o conhecimento tem sua existência real na *temporalidade ramificada da constituição quotidiana do saber*, não na atemporalidade ideal que estabelece uma ordem lógica para que o verdadeiro possa ser descoberto” (FEDATTO, 2011, p. 20). O conhecimento não existe sem que atravesse o cotidiano e se encarne no viver, sendo perceptível de modo sensível, tátil, como caminhos, passagens, obstáculos e interdições.

Por um lado, isso diz respeito às praças, nomes de ruas, estátuas, prédios públicos, prédios históricos, nomes de escolas, objetos memoriais que, em si, são também acontecimentos da memória, tal qual as comemorações, os feriados nacionais, os desfiles, gestos oficiais de cristalização da memória. Por outro lado, há os desvios dessa ordem, os nomes que pegam para além de nomes oficiais, as renomeações, as histórias e lendas populares que se vinculam aos espaços e que não se inscrevem nas placas dos monumentos, as pichações, as invasões, as demolições, que põem à vista as tensões que subjazem ao espaço. O conhecimento é histórico e enlaçado no espaço, relaciona-se com as possibilidades sócio-históricas de cada período, de modo que o saber sobre a nação (e sobre a língua) se redefine conforme as diferentes forças em disputa em cada época. Forças em choque, o saber figura na disputa pela narrativa do espaço, uma disputa pela história e por sua condução, pelo poder e pela identidade. Os sentidos do arquivo espacial, portanto, articulam-se entre a permanência na memória e a sua constante atualização, que promove esquecimentos e novas camadas significativas.

“O material que estava ali servia de base para pesquisas do nosso povo e de muitos outros povos nativos do Brasil. Era uma forma de ter reconhecida nossa cultura e afirmar nossa existência. Sem eles, é como se fôssemos extintos novamente” (ZARUR, 2018). O desalento

no relato do historiador Daniel Tutushamum Puri, um dos membros da resistência da Aldeia Maracanã¹⁰, nos dá uma pista do ponto crítico, da fenda que a destruição do Museu Nacional institui no espaço do Rio de Janeiro, uma implosão de histórias e mundos que se concentra numa falta irreparável, e que não compreendemos. Mestre em Educação pela USP, Daniel via serem destruídos objetos, registros orais e fotográficos de seu povo, os Puri (considerados extintos pela Fundação Nacional do Índio), como nos apresenta Camila Zarur (2018), em matéria para a revista *piauí*. São feridas sobre feridas, um luto duplo, em segundo grau. O genocídio dos povos originários atravessa e compõe a nossa história, seja em tempos de colonização, dos bandeirantes, durante a ditadura militar, repetindo-se no presente (vide o assassinato do líder indígena Paulo Paulino Guajajara em emboscada de madeireiros, no dia primeiro de novembro de 2019 (JIMÉNEZ, 2019), mortes recorrentes e continuamente instigada pelos poderes oficiais e pela lógica da economia, sempre repetida nos confins do país onde o olhar não chega e não quer chegar). Ironicamente, é uma parte altamente celebrada na constituição do povo brasileiro, quando se almeja buscar elementos tipicamente americanos para constituir o nacional, contanto que esse elemento esteja domesticado, isolado, reificado. Essa postura é característica do *nativismo* que se manifestou nos períodos literários do Arcadismo e do Romantismo, ressoando até a contemporaneidade por aquilo que tais atitudes culturais projetam na constituição das imagens da nação. O Museu Nacional, por sua vez, aparecia como um lugar de certo abrigo, em que o saber, a cultura e as histórias mantinham um vínculo estreito com os sujeitos que buscavam a manutenção de uma história viva, seja pela aliança com as entranhas de suas memórias, seja pela pesquisa acadêmica que via nesse acervo muito mais do que meros objetos de estudo. Como relatou Rita Scheel Ybert para a *piauí*: “Equipamento é material, a gente batalha para comprar mais [...] As coleções são uma perda muito mais dolorosa e prejudicial para nossa capacidade de produzir conhecimento. Não se tratava de memória, mas de um acervo vivo” (ESTEVES, KAZ, 2018).

Percebo o Museu Nacional, portanto, como uma concentração de memórias, de rastros que carregam a violência de nossa história, tanto pelo sangue derramado, pelas mulheres violentadas, pelas terras saqueadas, quanto pelos silenciamentos aos quais o incêndio vem se

¹⁰ Trata-se de uma aldeia urbana situada ao lado do Estádio do Maracanã, nas proximidades da Quinta da Boa Vista. O prédio era, até 1977, o Museu do Índio (criado por Darcy Ribeiro) e, anteriormente, havia sido sede do órgão estatal Serviço de Proteção ao Índio (que na década de 1960 se tornaria a FUNAI), sob comando de Marechal Rondon. Ocupada em 2006 por um grupo composto por diversas etnias indígenas, vem sendo, desde então, espaço de disputa entre seus moradores e o governo estadual e municipal, em meio a processos violentos de reintegração de posse e o confronto de interesses sobre o destino a ser dado ao local (seja a criação de um complexo esportivo ligado ao Estádio, um centro cultural para promoção da cultura indígena ou mesmo uma Universidade Indígena, como era a proposta defendida por um dos líderes, Urutau Guajajara) (NITAHARA, 2017).

somar. A relação dele com a história e aquelas culturas não deixa de ser complexa, mesmo ambígua, se considerarmos a violência que subjaz ao gesto museificador, mobilizado por um ímpeto iluminista que acompanha a empreitada colonizadora, com traços de salvacionismo. Como pontua Benjamin (1987): “Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (p. 225). Não se nega com isso a importância dos pesquisadores, alunos, professores e público na rememoração de vozes esquecidas e rearranjo dos fragmentos da história, mas se busca compreender a miríade de sentidos que se debatem sob o manto da instituição.

Construído no início do século XIX, o prédio era propriedade de Elien Antun Lubbus (aportuguesado para Elias Antônio Lopes), comerciante e rico traficante de escravos luso-libanês que, com o interesse de ser recompensado, reformou e ofereceu o edifício a D. João, quando o então príncipe regente chegou ao Brasil (DANTAS, 2007a). O presente se converteu, como era de se esperar, em uma série de regalias: além do ressarcimento pelas obras e pagamento de uma mensalidade para a conservação do imóvel (DANTAS, 2007a), recebeu comendas, títulos e diversos postos na estrutura administrativa do Reino, como o de Deputado da Real Junta do Comércio, até tornar-se, finalmente, responsável pela arrecadação de impostos de um conjunto de localidades (GOMES, 2007). Temos aqui outra camada de memória que demanda um olhar interpretativo sobre o espaço, que faça emergir sentidos subterrâneos na conformação de um prédio que marca a história e a geografia do Rio de Janeiro e que tem relação íntima com a história da sociedade brasileira, uma vez que se interpenetra com a questão da escravidão. Dessa forma, o casarão de um senhor e traficante de escravos se tornou Palácio Real, o Paço de São Cristóvão, sendo morada de d. João, de d. Pedro I e de d. Pedro II, numa trajetória de quase um século, de reformulações e ampliações, na qual era identificado como um dos marcos do poder político. Com a Proclamação da República em 1889 e o banimento da família real do Brasil, o palácio se tornou ambiente de reuniões para discussão e composição da nova Constituição, sendo que grande parte do mobiliário e objetos que remetiam ao Império vieram a ser leiloados (DANTAS, 2007a, p. 26). Em 1892, o Palácio de São Cristóvão passaria a abrigar o Museu Nacional, que, fundado em 1818, estava localizado no Campo de Santana. Pelo empenho do governo provisório de refundar a nação, de redefinir a memória e a identidade do país, o Palácio foi sobreposto pelo Museu. Os rastros do Império, no entanto, permaneceram, ainda que essas memórias viessem a se confundir com as da República, como as inscrições em um palimpsesto, no qual emergem as marcas de outros tempos.

Seguindo a reflexão de André Corboz (2004), a noção de palimpsesto pode ser utilizada para se pensar o espaço, não mais visto como dado pronto, objetivo, mas como construção e forma que, para existir, demanda a semantização. Dessa forma, o espaço precisa existir na imaginação e constituir-se como parte de uma projeção convencionalizada, pela qual ele é dotado de sentidos; sua compreensão depende, portanto, de suas representações imaginárias. Esse processo implica a hierarquização espacial, sua seleção e divisão segundo critérios estabelecidos por aqueles que estão implicados no espaço e com ele se relacionam, o que envolve disputas e relações de poder, bem como os projetos para intervir no espaço. Tomado como discurso, fundado no entrecruzamento de diferentes vozes, pontos de vista, formas de participação e de pertencimento, o espaço se mostra palimpéstico e fragmentado, camadas sobrepostas, temporalidades que coexistem e colidem na conformação da cidade.

Significando no espaço urbano, o Museu-Palácio torna-se um “ponto de referência”, forma como participa da constituição do imaginário da cidade e que é duplamente afetada pela temporalidade: sincronicamente, ele é “construído pelo *imaginário da localização* (estando *aqui* eu acredito saber onde estou, saber que estou *aqui* e não *lá*)”, um posicionamento relacional que se apresenta como evidência; diacronicamente, “ele incorpora um *imaginário de retrospecto*”, sua existência é uma lembrança de outro tempo-espaço: marca de alteridade, ainda que não-sabida” (FEDATTO, 2011, p. 69).

A Quinta da Boa Vista se situa no bairro São Cristóvão, ao lado do estádio do Maracanã, contornada pela Mangueira e pelo Morro do Tuiuti, duas favelas cuja população tem vivido entre o domínio do Comando Vermelho¹¹ e a instalação das Unidades de Polícia Pacificadora¹², duas favelas cuja história está intimamente vinculada ao carnaval e ao samba, assimilados e construídos, pelo Estado e pela mídia, como marcas identitárias brasileiras. As duas áreas passaram a ser massivamente ocupadas a partir do começo do século XX, devido a reformas urbanas em que cortiços eram demolidos e a população expulsa para as áreas mais distantes do centro. Essa reorganização do arranjo urbano seguia o processo iniciado em 1897, quando o morro da Providência foi ocupado por soldados retornados da Guerra de Canudos, a fim de pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar o soldo que lhes devia, originando aquela

¹¹ Uma das maiores organizações criminosas no Brasil.

¹² Programa criado em 2008, trata-se de um projeto de polícias comunitárias nas favelas que “tem como objetivos a recuperação de territórios sob o controle de grupos ilegais armados, a restauração do monopólio legal e legítimo da força pelo Estado e a diminuição da criminalidade violenta, sobretudo a letal” (2015). Com pontos positivos e negativos, o programa proporcionou de fato uma diminuição dos homicídios durante os 4 primeiros anos, promovendo a diminuição da violência. Entretanto, a partir de 2013, a taxa de homicídios voltou a crescer, acompanhada de um aumento da sempre presente violência de Estado contra a população desses locais, uma das críticas que sempre acompanharam o projeto (REDAÇÃO, 2014).

que foi considerada a primeira favela (VALLADARES, 2000). No caso da Mangueira, especificamente, a ocupação decorreu de uma reforma na Quinta da Boa Vista, em 1908, que levou à demolição do quartel do 9º Regimento de Cavalaria e do alojamento dos soldados. Esses foram autorizados a utilizarem o material da demolição para construção de novas moradas, o que ocorreu no “Morro dos Telégrafos”, primeiro espaço ocupado na região da Mangueira (MACEDO, ANDRADE, 2015, p. 262).

A partir de uma leitura que considera implicações simbólicas da distribuição urbana, a posição do Palácio, isolado da cidade pelos jardins e bosque que o circundam, de costas para as duas favelas, parece evocar um arranjo espacial que ressoa o da casa grande e senzala. Dessa forma, a história atravessa e constitui o urbano, imprimindo rastros em sua materialidade, alguns mais visíveis que outros. Sentidos são produzidos e circulam na cidade, gestos de leitura que buscam por memórias que ainda pulsam, a despeito dos encobrimentos, seja por novas camadas agregadas com o tempo, seja por um esquecimento programático (muitas vezes estimulado por pretensões de objetividade e cientificismo)¹³. São memórias que insistem em reaparecer, uma repetição em ato motivada pelas marcas profundas que o período da escravidão deixou na nossa sociedade, na forma de encarar o outro e a nós mesmos, no racismo estrutural que promove a segregação, a desvalorização e a morte de uma camada extensa da população. Ainda que de forma dissimulada, oculta, reaparece também a própria história do prédio, cuja construção se deu por um comerciante de escravos e cuja habitação pela família real, em tempos de Dom João, converteu-se nas já mencionadas regalias que alimentaram as posses de seu primeiro proprietário. Essa história ressurgue pelo imaginário de localização, entrelaçado com o imaginário de retrospecção, ecoando no isolamento institucional que separa o acesso da população pobre, principalmente a negra, às instituições e ao ensino universitário públicos. É a nomeação dos lugares que estão interditados a essas pessoas ou que, por fatores histórico-sociais, sequer fazem parte do horizonte de expectativas e interesses desses grupos.¹⁴

¹³ Essa leitura tem em vista a proposta de abordagem do urbano a partir do processo de montagem (seguindo as propostas de Benjamin, Didi-Huberman, Warburg), buscando “outras formas de narração da experiência urbana, incluindo experiências de alteridade, de subjetividade e, também, de memória [...]” (JACQUES, 2015, p. 49), que sejam polifônicas, abertas e atentas ao que sobrevive de uma época em outra. A montagem urbana, assim, considera a coexistência de tempos heterogêneos e dissensuais, buscando nexos desconhecidos, interessada na desmontagem do próprio historicismo.

¹⁴ Essa segregação se refere a um problema estrutural da sociedade brasileira, o que não quer dizer que o Museu Nacional não possua ações para construir uma maior integração com a sociedade e com o seu entorno. Cito o projeto “Clube de Jovens Cientistas do Museu Nacional (UFRJ) – Ciência na Quinta”, coordenado pela Seção de Assistência ao Ensino (SAE), da própria instituição, considerado como o primeiro setor educativo nesse tipo de espaço no Brasil (criado em 1927). Esse setor é encarregado por “estudos de público e pesquisas nos campos da educação museal e da acessibilidade cultural, bem como realiza projetos e ações educativas para a comunidade escolar, famílias, pessoas com deficiência, crianças, pessoas em situação de vulnerabilidade social, universitários e o público em geral” (MARTI, COSTA, MIRANDA, 2019, p. 97). O projeto em questão se direciona para jovens

O imaginário de localização se entrecruza com o imaginário de retrospecto, uma “marca de alteridade” por meio da “lembrança de outro espaço tempo”, e que, no entanto, só nos é acessível por um estranhamento (FEDATTO, 2011). Esse imaginário nos atravessa, mas nossa inserção na linguagem nos coloca na ilusão da homogeneidade do presente e do espaço, na ilusão de que o espaço é apenas uma “referência sincrônica”, dizendo respeito a um agora encapsulado; a história, nessa perspectiva, é nada mais que um conjunto estático de informações, é passado. O estranhamento, de algum modo, e que buscamos ativar pelo gesto de interpretação, intenta fazer pular a história no presente, criando um vínculo entre pontos distintos, por vezes inesperado, para que, assim, vejamos o tempo no objeto, no monumento, conforme a própria proposta de Walter Benjamin acerca da história (GAGNEBIN, 2013), a ser percebida em seu inacabamento e contradições constitutivas.

O Palácio-Museu, enquanto monumento e ponto de referência, funciona como marco temporal, vinculando-se ao estabelecimento de um antes e um depois que dizem respeito à fundação da nação, ao imaginário e ao discurso fundacional. Nesse sentido, enquanto impulsiona o liame entre os cidadãos e deles com a imagem da nação, apresenta-se também como um “ponto de silêncio”, a eleição de uma narrativa, de uma representação que apaga outras possíveis, que são interditadas. No cruzamento duplo do ponto de referência e do ponto de silêncio, o monumento “[...] fala por sua presença mesma no espaço histórico, seja pela imposição de uma forma que silencia outras, seja como condição para que o sentido se espacialize” (FEDATTO, 2011, p. 70 – grifos da autora). Os esquecimentos e os não-ditos são rearranjados em cada momento histórico, redefinindo os discursos fundacionais e retificando os elementos que mobilizam a identificação dos sujeitos com esse espaço.

Na obra *1808*, Laurentino Gomes demonstra o incômodo com o fato de que, segundo ele, nada no Palácio de São Cristóvão lembraria a corte de Portugal no Rio de Janeiro, ainda que a corte portuguesa, de fato, tenha permanecido como tal no local apenas por catorze anos¹⁵. O jornalista com empenhos e brios de historiador relata que o Palácio “é hoje um prédio descuidado e sem memória. Nenhuma placa indica onde eram os dormitórios, a cozinha, as cavalariças e as demais dependências usadas pela família real. É como se nesse local a História

do 6º ao 9º ano, matriculados em escolas municipais no entorno do Museu Nacional, envolvendo atividades educativas nos espaços de exposição e laboratórios, a fim de incentivar “a cultura científica, a educação em ciências e a popularização do conhecimento científico junto a jovens estudantes, além de aproximar o museu e as escolas envolvidas” (MARTI, COSTA, MIRANDA, 2019, p. 98).

¹⁵ É possível que Laurentino Gomes, ao se referir a “corte portuguesa”, queira se referir ao período dos dois imperadores, quando já era o Brasil país independente. Quem sabe ele entenda que a independência só veio de fato com a República, deixando o país de ser comandado por um português e sua descendência, o que nos leva, novamente, ao apagamento da memória que a própria mudança de regime em 1889 estimulou, como se por todo o século não fossemos Brasil, logo, talvez não responsáveis pelo país.

tivesse sido apagada de propósito” (GOMES, 2007, p. 17). Gomes não deixa de estar certo nessa última afirmação, já que a História, entendida como a da nação, foi de fato refundada com a mudança de regime em 1889, conforme nos apresenta a historiadora Regina Costa Dantas (2007a). Em sua dissertação de mestrado, intitulada *A casa do Imperador: Do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional*, Dantas parte de uma inquietação semelhante à de Gomes. A pesquisa surge, então, da percepção do desprezo do edifício do Museu Nacional enquanto Palácio Imperial, propondo a análise e identificação de vestígios, tanto no acervo, nos móveis e nas paredes que remetiam ao período, principalmente, de d. Pedro II. Tido como um Museu de História Natural e centro de pesquisas, o aspecto histórico, encrustado nas paredes e móveis, nos discursos e narrativas sobre o edifício, era posto de lado, ecoando a atitude estatal pós proclamação da República.

A mesma concepção de História de Laurentino Gomes que leva ao acerto, por outro lado, conduz ao problema de se considerar o prédio como “sem memória”, vinculando e restringindo-a ao campo dos discursos históricos tradicionais, a história das grandes personagens. A memória, nessa perspectiva, seria apenas informações legadas por meio de placas, isoladas de nós por cordões de proteção, reificadas, portanto. Tratando-se de um acúmulo que subverte a linearidade temporal, a memória impregnada nas paredes, nos móveis e na própria geografia vai além de indicações superficiais que se voltam a um recorte muito pontual da história, ignorando o caráter palimpséstico do espaço, do qual trata André Corboz (2004). Conforme Robin (2016, p. 36 – grifo meu): “não é possível compreender o trabalho memorial sem considerar **as camadas do tempo**, esses ‘esquecimentos’ eficazes que permanecem como bases, essas heterogeneidades, esses recuos e disjunções”. A recuperação da memória do Paço, sobreposta pela do Museu, também serviria à compreensão desses esquecimentos, à busca por outras camadas que remetem não apenas à estagios do edifício, mas ao seu entrelaçamento com diversas temporalidades.¹⁶

Na problemática do recalque das memórias do Império, uma questão se apresenta: o que mais se vai dessa história, para além da vida dos d. Pedros e de suas famílias? O que se busca apagar, mesmo que inconscientemente, com o reforço do caráter de refundação que a República instituiu para a nação? O apagamento da história do Palácio de São Cristóvão carrega consigo um período histórico que vai além da vida de imperadores, mas que diz respeito a toda uma ambientação, movimentos e tensões sociais que moldaram o país. Como se, dessa forma,

¹⁶ Segundo Dantas (2007b), desde 1990 a restauração do prédio foi acompanhada dessa restauração da memória do Palácio, algo que não interessava aos professores (por serem que o Museu havia abafado a memória do Paço), mas interessava ao público.

podéssemos desvincular o que seria o país no agora daquilo que veio antes, apagando ali tanto o período colonial quanto a questão escravagista, ignorando o quanto esses deram forma ao que é o país e o quanto essas feridas definem o cotidiano das cidades. Essa marginalização histórica atua como um fantasma que retorna continuamente, são as utopias perdidas, as derrotas e as descontinuidades. Esse espectro, por outro lado, dependendo da forma como o encaramos, também pode nos permitir a abertura do passado “naquilo que ele tem ainda a nos dizer e no que temos ainda a lhe dizer. O trabalho da ausência contra a presença plena, a inscrição da perda e da ruína, o traço da perda contra a memória saturada” (ROBIN, 2016, p. 58). As “ruínas e memórias urbanas” permitem outras possibilidades de compreensão das cidades (JACQUES, 2015, p. 82), a partir de narrativas urbanas e seus gestos de montagem e errância pela cidade, movimento que cria um outro espaço e permite a experiência da alteridade, em resistência aos falsos consensos homogeneizantes (JACQUES, 2012):

breves frestas de resistências e potências, poeiras de diferentes experiências urbanas, que ainda sobrevivem entre nós, fragmentos (rastros mnemônicos de vivências, experiências da cidade) que se insinuam em nossa própria tessitura histórica e provocam outras constelações narrativas (JACQUES, 2015, p.82).

A remontagem e as narrativas errantes nos indicam caminhos possíveis para a superação do historicismo, a história pensada apenas como continuidade, uma história positivista que ainda se impõe nos discursos oficiais, articulando formas de lidar com a saturação da memória, a qual não é nada mais que outra face do esquecimento, da perda de sentido do passado.

As luzes artificiais da proliferação de informação e de imagens, da obsessão pelo arquivamento, que nos inundam todos os dias, confundem-se com as luzes do incêndio do Museu Nacional, como holofotes que soterram os sentidos, como imagens bruxuleantes ou em avanço rápido. Iniciado por um curto circuito, esse incêndio vem de longe, alimentado pelos discursos dos homens de bem, pelos burocratas, pelos discursos de austeridade, uma história de descaso que culmina na disputa pela narrativa das culpas. É preciso, então, buscar um abrigo, retomar algum tipo de esperança que nos liberte do encadeamento linear para tratar da história, percebendo o atrito de temporalidades que é inerente ao trabalho sobre historicidade, conforme aponta Robin a partir de Rancière (ROBIN, 2016, p. 55). Como o trapeiro, o colecionador de sucata, é preciso recombinar os fragmentos, vasculhar as ruínas, efetuando uma montagem que, escapando da ilusão de completude, possa evidenciar as vozes esquecidas, criando arranjos inesperados.

É preciso, sobretudo, lidar com a inevitabilidade do fim.

A perda, a morte e o esquecimento como princípios produtivos, sobretudo por se vincularem com a alegoria, marcada pelo perecimento, pela historicidade, pela fuga do sentido único e pela disjunção significante: “a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação” (GAGNEBIN, 2013, p. 38). Ausência que se faz presença pela linguagem, produzindo sentidos, a alegoria é privilegiada para evidenciar o transitório. A morte, por sua vez, equivalendo ao inconsciente enquanto um não saber, é a própria condição de possibilidade da história, marcando uma ausência que se busca suplantar (a morte com o saber, a história com a ausência), revelando-se reserva de presença e de saber: “A constituição da história em discurso de verdade depende da possibilidade de estabelecer positivamente a dupla ausência que se encontra no centro do afeto histórico”. (RANCIÈRE, 2014, p. 96). A palavra, com isso, encontra o seu lugar, ao se ter o espaço/sólo como inscrição de sentidos, a morte/túmulo como passagem de vozes.

É preciso, assim, lidar com os retornos, com os fantasmas (o recalcado, as bifurcações da história), lidar com a neve de destroços, de poeira e de cinzas, “a neve das memórias feridas, precárias, de passados impensados, insensatos, que nos habitam sem que saibamos e que retornam. É como se o passado nevasse sobre nós” (ROBIN, 2016, p. 26).

2 DISPERSÃO DE D. PEDRO(S): PERSONAGEM, FICÇÃO HISTÓRICA E JOGO DE TEMPORALIDADES

2.1 FICÇÕES HISTÓRICAS E (RE)FIGURAÇÕES DE D. PEDRO

A reflexão sobre o espaço e sobre a Quinta da Boa Vista revela e não nos deixa esquecer que, ao falarmos da história do Brasil, possivelmente estejamos abordando uma espécie de luto, voltado tanto a um objeto que não existe mais, objeto fugidio cuja falta, no entanto, a linguagem busca suplantar; quanto à não conformação entre a imagem da história que nos é legada pelos discursos oficiais e a violência da história que irrompe no presente, seja por meio dos discursos, seja pela constituição do espaço urbano. Proliferam-se os nomes, buscam-se passagens, constroem-se narrativas, ligam-se pontos de um emaranhado de fios, criam-se enredos e tenta-se, muitas vezes de forma desavisada e ingênua, desenredar a tessitura e traduzi-la em material inteligível. Contamos histórias.¹⁷

Busco evidenciar, assim, a posição que ocupamos como leitores da(s) história(s), de espaços, de discursos, a posição de analistas e críticos que se debruçam sobre um arquivo que se constituirá dialeticamente pelo próprio gesto e percurso que nele traçamos. Essa problematização da relação entre sujeito e objeto caracteriza a postura pela qual pretendo abordar as obras que constituem o *corpus* desta pesquisa, bem como a maneira como as obras se constroem na relação com a sua recepção.

Esse arquivo e obras envolvem a reencenação da história brasileira e, principalmente, a *(re)figuração* da personagem d. Pedro I, protagonista ou presença de destaque. Busco compreender, portanto, essa personagem como entidade que se constitui no encontro de olhares, o que diz respeito às perspectivas em jogo dentro de cada obra, à intertextualidade que conecta esses textos e os faz partícipes de uma memória, bem como ao olhar da leitura, cujo movimento dá forma às obras e põe em tensão versões de d. Pedro. Esta tese se desenha, portanto, pela construção de um percurso, retomando a noção de errância (utilizada por Paola Berestein Jacques (2012) em sua reflexão sobre o espaço e as narrativas urbanas), para representar esse deambular pelo *corpus*, por textos, imagens, fragmentos em constelações, caminhos possíveis,

¹⁷ Remeto aqui tanto ao campo da História quanto ao da Arte. A recusa dos historiadores de *Annales* de uma história narrativa, em prol de uma história estrutural, analítica e quantitativa, diz respeito a um uso específico do termo “narrativa”, enquanto metonímia que confundia um tipo específico de narrativa com a “estrutura narrativa inerente ao conhecimento histórico”, conforme demonstrado por autores como Rancière, Hartog e Dosse (ANHORN, 2012, p. 191). Ricœur (1994) ressalta a permanência de um caráter e trama narrativos no trabalho de Fernand Braudel, a despeito de sua descontinuidade, enquanto Rancière (2014), a partir de Benveniste, ressalta o jogo com os tempos verbais, articulação capaz de criar uma “poética do saber”.

sobreposições e sobrevivências, em que d. Pedro é (re)figurado, como uma figura compósita, palimpséstica, como as imagens do Brasil e do brasileiro com as quais ele se associa.

Dessa forma, entende-se que essa personagem sofre um deslocamento que a faz não ser monopólio do discurso histórico, que perde a plena autoridade sobre ela, abrindo-se para outras possibilidades de configuração discursiva, para um saber sobre a história brasileira que se constrói no viver cotidiano. Nesse sentido, entendo a premência de a análise não se deter nas ficcionalizações escritas, literárias, mas envolver as materialidades midiáticas, as quais não apenas têm um alcance maior sobre a população, como são sintomáticas da sedimentação e reforço de determinados sentidos e concepções sobre história e ficção, sobre o país e sobre as imagens do povo brasileiro. Desse modo, as diferentes mídias, num primeiro momento, são aproximáveis na maneira como conjugam a história enquanto intertexto, tomando parte em uma rede textual cujos atos de fingir, o fictício, entrelaçam real e imaginário (ISER, 1996b). Ao longo da análise, entretanto, buscaremos perscrutar as diferentes formas de engajamento de cada mídia (HUTCHEON, 2013), como elas direcionam a construção dos leitores implícitos e, concomitantemente, a própria constituição do universo ficcional e da personagem d. Pedro no jogo de (re)figuração.

2.2 D. PEDRO ENTRE OCEANOS E COROAS: NOTAS BIOGRÁFICAS

A figura histórica, cujo processo de ficcionalização é o interesse desta tese, nasceu em 12 de outubro de 1798, no Palácio de Queluz, em Portugal (LUSTOSA, 2006, p. 27). D. Pedro de Alcântara, da casa de Bragança, que será Pedro I para o Brasil e Pedro IV para Portugal¹⁸, era filho de D. João (que será VI depois de coroado rei de Portugal, príncipe regente desde 1792, em vista da demência da mãe, Dona Maria I) e Dona Carlota Joaquina (espanhola, casada aos 10 anos, matrimônio arranjado para estreitar as relações das Coroas ibéricas). Assim como seu pai, não era o primogênito, sendo, portanto, o segundo na linha sucessória. Mas quis o destino (ou a alta taxa de mortalidade da época, ou uma suposta maldição lançada por um monge, a quem antepassados dos Bragança tinham negado auxílio (LUSTOSA, 2006, p. 24)) que o infante Francisco Antônio falecesse, em 1801, redesenhando a sucessão real e a história de d. Pedro.

¹⁸ Como chamá-lo, afinal, é uma questão que permanece. A numeração lhe é agregada apenas depois da Independência e da coroação (colocando-o em uma linhagem, no caso, a que inaugura). No entanto, o título tem um poder determinante para a História e para o imaginário que se constitui e lhe define não só para a posteridade, mas também para a anterioridade: será para todo o sempre aquele que viria a ser Pedro I e, assim, aquele que o é.

Em 1807, no contexto das Guerras Napoleônicas, administrando como podia entre a aliança com a Inglaterra ou com a França, D. João vê-se pressionado por Napoleão a se voltar contra os britânicos (fechando-lhes os portos, prendendo oficiais que estivessem em Portugal). No entanto, isso implicaria a submissão ao francês e a possibilidade de perder o mando em seu território (era comum que Napoleão agraciasse seus familiares com o posto de mando no país conquistado, como faria com seu irmão mais velho, após dominar a Espanha, em 1808). Por longo tempo sem tomar partido explicitamente, d. João terminou por aliar-se de forma definitiva com a Inglaterra: a família real portuguesa embarcou em novembro de 1807, junto com a Corte e as instituições do Reino, levando cerca de 10.000 súditos para a América, enquanto as tropas napoleônicas já se aproximavam das cercanias de Lisboa.

Com a transferência da Corte, evitou-se desagradar a Inglaterra e a perda da coroa, embora não se tenha impedido batalhas e resistência daqueles que ficaram em Portugal. Neste lado do oceano, por sua vez, a chegada da família real operou mudanças significativas, seja nas esferas que dizem respeito ao país (abertura dos portos às nações amigas, não se restringindo à relação com a metrópole), seja nas que dizem respeito à configuração urbana, social e institucional do Rio de Janeiro, que veio a se tornar a capital. Fundaram-se bancos, bibliotecas, teatros e a vida cultural e social passou a se complexificar e intensificar (LUSTOSA, 2006, p. 46-56).

Sem precisar pontos da vida de d. Pedro que aparecerão nas análises, cabe dizer que o príncipe passou a integrar a vida política do Brasil apenas quando despontaram os movimentos constitucionalistas, seja aqui, seja em Portugal, tomando a frente nos momentos de crise (LUSTOSA, 2006, p. 104). Com a Revolução Liberal do Porto (1820), houve pressão para o retorno de D. João VI, já rei, para a Europa, o que ocorreria em 1821, e deu-se a promulgação da Constituição Portuguesa de 1822. Findava-se, assim, o absolutismo, pois as decisões políticas deveriam passar pelo crivo comum da lei, à qual o monarca estaria submetido, e dos deputados, eleitos entre aqueles com maior poder econômico. Por outro lado, as lideranças portuguesas ansiavam por reestabelecer a hierarquia metrópole-colônia, restringindo as conquistas e a autonomia que o Brasil passara a ter desde 1808. Tendo ficado no Brasil, foi d. Pedro responsável por promover a Independência, em 1822, em um contexto que envolvia o apoio, influência e articulação com o intelectual e político José Bonifácio de Andrada e Silva e com a imperatriz Dona Leopoldina, sem falar no imprescindível interesse e apoio das elites rurais, cujos negócios seriam prejudicados pela diminuição da autonomia brasileira.

Após a Independência, em 1823, ainda em meio a batalhas ao longo do país (para contrapor movimentos separatistas e de fidelidade a Portugal), deu-se seguimento aos trabalhos

da Assembleia Constituinte, que já haviam sido iniciados antes da separação política. As tensões entre os grupos de deputados (os liberais moderados, os liberais exaltados e o “partido português”), a disputa sobre quem teria mais poder (se o Legislativo ou o Executivo), e explosões de autoritarismo de d. Pedro, oscilante entre seus projetos liberais e seu desejo absolutista, levaram ao fechamento da Assembleia, com o imperador se encarregando da escrita e promulgando o texto em 1824. O primeiro reinado será marcado por crises políticas e financeiras, querelas com a imprensa, com deputados e com ministros (mesmo Bonifácio se tornará oposição, será preso e exilado), além de revoltas e guerras ao longo do país. A tentativa desastrosa de dar um desfecho à guerra da Cisplatina (1825-1828), no sul do país, contra aquele que viria a ser o Uruguai, causará o agravamento das contas públicas. Essa guerra, a oposição no parlamento e na imprensa, intensificada a partir de 1827, acontecimentos anteriores como o fechamento da Constituinte, a repressão violenta à Confederação do Equador, os escândalos relacionados a Domitila, sua amante, mudanças constantes no ministério, o envolvimento contínuo com os problemas de Portugal, contribuíram para a queda da popularidade do Imperador (LUSTOSA, 2006, p. 278). As circunstâncias da morte da Imperatriz, em 1826, somaram-se a esse caudal de infortúnios que degradaram a imagem de d. Pedro, acusado muitas vezes de ter contribuído para o falecimento de d. Leopoldina. Ademais, será posto em evidência e questionado o grupo de pessoas que o circundava, composto majoritariamente por portugueses, levando a ser colocada em dúvida, com cada vez maior frequência, sua lealdade ao Brasil. Em 1831, em vista de pressões políticas, abdicará do trono em nome de seu filho, de cinco anos, que se tornará Pedro II, tendo início o período da regência no Brasil. Voltará à Europa com o objetivo de retomar a coroa para a filha, Dona Maria II, usurpada por seu irmão, D. Miguel; assim, tomará parte direta na Guerra Civil portuguesa (1828-1834), tornando-se líder do exército liberal, cuja base era a cidade do Porto. Vencerá a guerra e, no mesmo ano, falecerá vítima da tuberculose, provavelmente agravada pelo contexto bélico.

Com fins de contextualização, os pontos levantados dizem respeito sobretudo a uma faceta pública da personagem histórica, alinhada aos eventos das histórias nacionais, com os quais a trajetória pessoal se confunde (pelo posto que ocupava, seu papel no desenrolar dos acontecimentos, mas também pelo interesse de construção e manutenção de uma memória heroica, vinculada a certa imagem da nação). As escolhas desse resumo permitem demonstrar como a imagem de d. Pedro se amarra com a imagem do Brasil, como o público e o privado, o coletivo e o pessoal se imbricam, construindo uma *persona*, uma imagem agregadora e mediadora. A tradição histórica, a história oficial em seus vários momentos e manifestações, aparecerá de algum modo nos romances, constituindo-se como uma relação intertextual

inevitável, até pela força ideológica e alcance que possui. Não apenas por didatismo são trazidos esses traços gerais pelos quais a trajetória da personagem se vincula à história do país, marcas pelas quais essa figura é repetidamente apresentada e cuja ênfase denota interesses discursivos específicos, no passado e hoje. Esse é, portanto, d. Pedro I, um dos possíveis, mesmo no campo da História.

2.3 FICÇÃO HISTÓRICA: O GÊNERO E A RECEPÇÃO

Essa pesquisa aborda, pois, ficções históricas. Estamos no campo da análise literária, artística, ficcional. Em partes, utilizo o termo ficção histórica porque abordo um conjunto variado de textos que não se restringe à literatura e que não se limita a romances, daí que denominações como romance histórico (e suas adjetivações como contemporâneo, novo, tradicional, clássico) não serviriam para ilustrar com justiça o *corpus* da pesquisa. Temos também a vantagem de, não nos prendendo a esse conceito, embora não o negando, estarmos mais livres para não termos que desenhar uma cronologia do romance histórico, desde Walter Scott até as produções pós-modernas e contemporâneas, numa postura que, muitas vezes, se não cuidada, acaba sugerindo um olhar teleológico, positivista mesmo, de desenvolvimento de um gênero literário, como se a história literária se movesse por vias de evolução e aperfeiçoamento.

A expressão “romance histórico” é com alguma frequência negada por romancistas contemporâneos para classificar suas obras, a fim de evitarem serem relacionados com produções literárias de caráter mais tradicional (ou oitocentista), devido à estreita ligação desse gênero com o Romantismo, quando a relação da literatura com a história se inclinava a diretrizes de maior alinhamento (em alguns casos tendendo a certa submissão, em muitos outros contribuindo com a própria construção do imaginário histórico), justificada pelos interesses pedagógicos e de disseminação nacionalista que envolviam essas obras. Além disso, o universo editorial e livreiro contemporâneo demonstra a constância de um tipo de romance histórico de caráter popular, obras que anseiam por serem *best-sellers*, tomos volumosos com copiosa informação histórica, focando em aventuras e amores folhetinescos, perfil que tende a ser rejeitado por autores que buscam fazer o que Eco (2000) chama de “literatura de proposta”, mas que difunde a nomenclatura e a mantém de certo modo em evidência. Dessa forma, no entendimento do que é gênero, passa a se considerar também o mercado editorial e a circulação das obras, ao que se soma o próprio discurso da crítica acadêmica, em cujas produções é comum a presença da expressão “romance histórico”, ainda que com modalizações, epítetos e

adjetivações (novo, contemporâneo, pós-colonial etc.). Entende-se, com isso, que o gênero pode ser compreendido de uma maneira fluida e que, se vamos abordar romances em que o elemento histórico cumpre um papel fundamental e se torna um intertexto central, há uma convenção que avaliza o uso da designação romance histórico. Essa convenção, que diz respeito ao aspecto pragmático da literatura, não se limita, portanto, ao entendimento que Georg Lukács (que não registrou a patente do conceito, embora projete uma sombra sobre ele) demonstra do que é um romance histórico, ainda que possa englobá-lo, atualizá-lo e se valer de suas proposições.

Nesse sentido, a compreensão de gênero aqui adotada para pensar a ficção histórica baseia-se na maneira como Célia Fernández Prieto aborda o romance histórico em seu estudo *História y novela: Poética de la novela histórica* (1998), em que se compreende a literatura por uma perspectiva pragmática, enquanto sistema cultural e prática comunicativa¹⁹. O conceito de gênero é mobilizado por uma perspectiva discursiva e apreendido, pois, em sua dimensão comunicacional, ou seja, envolvendo todos os integrantes do processo comunicativo, atentando à relação da literatura com o contexto cultural e com os leitores (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 18). Partindo de Bakhtin, o conceito de gênero discursivo permite à pesquisadora compreender o romance histórico em sua fluidez e historicidade, em sua relação dialética com o período em que é atualizado, considerando a importância da função social, comunicativa e cultural que ele cumpre: “Os gêneros são as diversas tradições discursivas em que essa função sociocultural se manifesta, atualiza-se e se institucionaliza” (FERNÁNDEZ-PRIETO, 1998, p. 23)²⁰. Trata-se, portanto, de um sistema flutuante, composto pelas múltiplas possibilidades de corporificação textual que, em diálogo, performam uma função sociocultural equivalente ou aproximável.

As obras, assim, são sempre atualizações do gênero, incorporam-no, estabelecendo uma relação dialógica com o arquitexto: “a literatura se configura como uma **rede de tradições textuais** que têm uma **manifestação história**, mas que **atuam simultaneamente no interior do sistema literário**”²¹ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 18 – grifos meus). Dessa forma, as obras não se adequam ao gênero do romance histórico, mas, ao contrário, adéquam-no à sua textualidade, apropriam-se dele e o reconfiguram. Esta abertura do gênero, por um lado, pode

¹⁹ A partir disso, a autora se propõe a contribuir com uma poética de gêneros, com a análise e descrição de um gênero histórico, o romance histórico (FERNÁNDES PRIETO, 1998), buscando compreender seu funcionamento em diversos períodos, a forma como os autores se alimentam de uma tradição genérica, além de observar a relação das manifestações desse gênero com o sistema cultural mais amplo, no que se inserem os estudos historiográficos.

²⁰ “Los géneros son las diversas tradiciones discursivas en que esa función socio-cultural se manifiesta, se actualiza y se institucionaliza”.

²¹ “la literatura se configura como una red de tradiciones textuales que tienen una manifestación histórica pero que actúan simultáneamente en el interior del sistema literario [...]”.

ser perigosa para a crítica, caso se abordem produções de sistemas culturais muito distintos ou caso não se atente a questões atinentes à relação entre literatura e contexto histórico e entre a obra e suas possibilidades de recepção. Por outro lado, temos a oportunidade de, como críticos, explorar a literatura de modo mais vivo, rompendo limites temporais, epistemológicos, espaciais, midiáticos. Assim, o dialogismo da relação genérica coloca obras de diferentes períodos históricos em relação (e em tensão), permitindo que elas se retomem mutuamente, fazendo com que diferentes gêneros, de diferentes tradições, sejam passíveis de emergirem tanto no presente da escritura quanto da leitura.

O dialogismo, portanto, percebido por relações intertextuais que compreendem a *arquitextualidade* e a *transtextualidade*²² (com suas expansões intermediáticas e transmidiáticas), está na base da maneira como compreendemos literatura e como buscarei trabalhar as obras do *corpus*. Esse conjunto se conecta, como é evidente, pela ficcionalização da personagem d. Pedro I, figura que funciona como um elo entre os textos e cuja presença sinaliza a construção deles enquanto ficções históricas, sejam romances históricos, séries ou filmes históricos, romances gráficos históricos etc. Ademais, como apontarei ao longo deste estudo, as obras dialogam entre si, estabelecem vínculos que não são necessariamente submetidos à coincidência de acontecimentos e personagens históricas retomados; os textos leem-se mutuamente, como na biblioteca borgeana e em sua releitura por Umberto Eco em *O nome da rosa* (2010): “Frequentemente os livros falam de outros livros. Frequentemente um livro inócuo é como uma semente, que florescerá num livro perigoso, ou, ao contrário, é o fruto doce de uma raiz amarga. [...] não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si” (ECO, 2010, p. 346). A biblioteca pode ser entendida, então, como a rede de discursos e processos de simbolização, ideológica e historicamente motivados, pelos quais mundos reais e ficcionais tomam forma e são apreendidos.

Entender a literatura como discurso é vê-la nesse entrelaçamento com a realidade, com o social e o histórico, processo que deve levar em conta a recepção como momento central na constituição da obra literária, sua condição de existência e por meio da qual ela se faz acontecimento. O gênero se torna uma possibilidade de organização e uma categoria de leitura, um guia prévio para os leitores, indicando a inserção da obra num conjunto de valores culturais:

Toda obra literária deve ter sido estruturada de acordo com alguns códigos que, ao menos em parte, sejam compartilhados com os destinatários. A função desses códigos é sinalizar o texto como texto literário e facilitar que o receptor o identifique e ative

²² Conceituação desenvolvida por Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1997), para abordar os vários tipos de relações intertextuais: o arquitexto seria a relação de uma obra com um modelo mais amplo, ou o seu gênero, a transtextualidade seria a intertextualidade em sentido mais restrito, relacionado ao diálogo entre textos específicos.

sua competência cognoscitiva sobre o domínio semiótico da literatura, seu conhecimento de outros textos literários, de certas convenções de época, de escola, de movimento, e especialmente, da *poética* particular do gênero (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 28)²³.

Tais códigos, relacionados a convenções discursivas, ativam reações nos leitores, evocam outras obras e seu funcionamento, demonstrando o já referido pendor transtextual do gênero. Pode-se afirmar que esses elementos estão na constituição da *genericidad*, conceito que Fernández Prieto retoma de Jean M. Schaeffer, entendido como uma função textual, um produtor de textualidade, que “supõe a transformação do gênero no interior da obra (pelo qual o gênero não é algo prévio ao texto, mas criado nele e proposto ao leitor), pratica-se a partir de certos elementos de forma e de conteúdo tomados de obras precedentes”²⁴ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 29). Embora também remeta a características que se percebem na superfície textual (uma referência intertextual, um tipo de narrador, sintaxe, ritmo, forma de organização do relato etc.), essa *genericidad* não é localizável na materialidade linguística em pontos específicos, já que, sendo relacionada ao aspecto discursivo, envolvendo as convenções e funções socioculturais, diz respeito à performance e ao envolvimento do leitor com o texto, com o desdobramento de sua subjetividade naquele universo narrativo, ou seja, relaciona-se a um modo e pacto de leitura, mediado por convenções específicas.

Cada obra reduplica e ao mesmo tempo transforma o gênero, faz-se leitora de uma tradição, integra o já estabelecido, pelo que se faz comunicável, enquanto renova as modalidades semióticas e expressivas, articuladas em um novo contexto de interação: “Parte-se do fato de que o código genérico vai sendo reelaborado em cada nova obra a partir de alguns traços básicos mínimos que servem como sinais de reconhecimento para o leitor” (FERNÁNDEZ PREITO, 1998, p. 31)²⁵. Os sinais do gênero funcionam, portanto, como índices ilucucionários, que indicam o plano global do texto, o seu projeto: “ao mesmo tempo são elementos de configuração do *leitor implícito* já que orientam na direção de um pacto de leitura e desencadeiam uma interpretação de gênero no leitor” (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998,

²³ “Toda obra literaria debe haber sido estructurada de acuerdo con unos códigos que, al menos en parte, sean compartidos con los destinatarios. La función de esos códigos es señalar al texto como texto literario y facilitar que el receptor lo identifique y active su competencia cognoscitiva sobre el dominio semiótico de la literatura, su conocimiento de otros textos literarios, de ciertas convenciones de época, de escuela, de movimiento, y especialmente de la *poética* particular del género”.

²⁴ “supone la conformación del género en el interior de la obra (por lo que el género no es algo previo al texto, sino creado en él y propuesto al lector), se ejerce a partir de ciertos elementos de forma y de contenido tomados de obras precedentes”.

²⁵ “Se parte del hecho de que el código genérico va siendo reelaborado en cada nueva obra a partir de unos rasgos básicos mínimos que sirven como señales de reconocimiento para el lector”.

p. 31 – grifo meu)²⁶. A literatura, portanto, faz-se viva por esse movimento de releituras, por meio da atualização que autores e público realizam das obras. Pela perspectiva discursiva, o gênero se vincula à intertextualidade em sentido amplo, entendida como uma condição de interpretabilidade (JENNY 1979).

A obra ficcional envolve um conjunto de “indicações estruturadas” que, compreendendo o gênero enquanto uma forma de leitura, dizem respeito sobretudo ao sentido do texto enquanto possibilidade inscrita no discurso. A imaginação do leitor será conduzida por tais indicações, apreendendo o sentido como imagem: “Na imagem sucede o preenchimento do que o modelo textual omite e ao mesmo tempo esboça por sua estrutura” (ISER, 1996a, p. 32). Sendo imagem, por sua vez, o sentido não se reduz a explanações discursivas, nem é encontrado nas páginas impressas, pois se trata de um “efeito a ser experimentado”, a obra como fruto da interação entre o “complexo de signos do texto e dos atos de apreensão do leitor” (ISER, 1996a, p. 33). Para Iser (1996a), assim como em diversos outros autores, os textos se concretizam apenas por meio do ato da leitura: eles engendram processos de realização de sentido, possibilitam uma estrutura de realização que os faz ser algo além de si próprio. Daí surge a concepção de *leitor implícito*: as estruturas de efeito do texto, um conjunto de pré-orientações que antecipam a presença do leitor, uma forma, composta por uma gama de espaços, a ser ocupada pelo leitor real ou empírico. O leitor implícito, portanto, “materializa o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto” (ISER, 1996a, p. 73).

Ao considerar o conceito de discurso para abordar a ficção histórica, acredito ser importante para a abordagem que se leve em conta a abertura do texto, a recepção tanto em termos de leitura quanto de relações transtextuais, tendo em vista as estruturas de efeito que projetam um leitor implícito e os horizontes de expectativas²⁷ (JAUSS, 1994) que se confrontam durante a leitura. Há, desse modo, um conjunto de referências e pontos de vista que é articulado pelo leitor durante seu ato de leitura, a partir do qual se dá forma ao universo da obra e às personagens que nele habitam. Nesse sentido, entende-se que a personagem literária se constitui

²⁶ “al mismo tiempo son elementos de configuración del *lector implícito* puesto que orientan hacia un determinado pacto de lectura y desencadenan una interpretación de género en el lector”.

²⁷ Esse conceito provém de Gadamer e é mobilizado pelas propostas de Hans Robert Jauss acerca da estética da recepção. Nessa perspectiva, a obra é vista como “um objeto verbal esquemático a ser preenchido pela atividade de leitura, que se realiza sempre a partir de um horizonte de expectativas” (BORDINI e AGUIAR, 1993, p. 31), essas se definem como “convenções estético-ideológicas que possibilitam a produção/recepção de um texto” (BORDINI e AGUIAR, 1993, p. 83). Durante a leitura, ocorre a fusão dos horizontes da obra e do leitor.

por meio da relação do leitor com a obra, manobrando competências e conhecimentos ao articular-se por entre sujeitos ficcionais.

Essa concepção de leitura é aplicável a outras manifestações artísticas e narrativas, como séries televisivas, filmes, romances gráficos, ainda que a análise deva levar em consideração as peculiaridades de cada meio e como eles ditam diferentes ritmos de relação ou regimes de abertura para a recepção, bem como os distintos contextos de circulação de cada obra. A minissérie televisiva, por exemplo, possui uma disposição dos acontecimentos da narrativa temporalmente mais alongada, embora mais lacunar, com espaços maiores entre os episódios, vazio que pode ser completado por produções televisivas relacionadas, como entrevistas e matérias veiculadas em outros programas com o intuito tanto de explorar como foi feita a produção e seus bastidores como de divulgá-la. O filme, assim como a minissérie, possui, por conta do componente audiovisual, um poder de imposição de sentidos, criando o efeito de real por meio do “estar ali” da imagem encenada, cuja textura de cenários, indumentária, produção de arte sobrecarrega o espectador e, num primeiro momento, pode supersaturar a apreensão dos sentidos. Por outro lado, a escalação de um elenco em produções televisivas tende a reiterar atores conhecidos do grande público, aspecto que causa um ruído na (re)figuração das personagens históricas, ambiguidade que leva à suspensão da crença em determinados momentos (o mesmo se dá com comédias).

2.4 PERSONAGEM HISTÓRICA E RECEPÇÃO

No intuito de constituírem-se como ciência, por muito tempo os estudos literários, principalmente em abordagens formalistas e depois estruturalistas, desconsideraram a personagem literária como uma categoria importante para a compreensão do funcionamento das obras, em grande parte pelo fato de ser ela o objeto de afetos dos leitores e o elo com a realidade, ambos evitados por uma visão imanentista da literatura associada a uma proposta mais técnica e objetiva, interessada em suprimir a subjetividade da análise. Daí, portanto, o entendimento da personagem em termos de participação no funcionamento da narrativa, uma peça em um sistema, deixando de lado os aspectos psicológicos e o potencial semântico dessas figuras, como pontua Reis (2018), bem como as leituras sociológicas. Isso nos leva tanto aos formalistas, da década de 1920, e ao conceito de *função*, da análise de Propp sobre os contos maravilhosos russos; quanto aos estruturalistas (do final dos anos 1960 e início dos 1970), e ao conceito de *actante*, de Greimas. Em ambos os casos, a personagem não seria mais que um “ser de papel”, redutível à trama de signos linguísticos, um “ser sem entranhas”, conforme a

expressão de Paul Valéry (JOUVE, 1992). Por outro lado, Vincent Jouve (1992) recorda que o conceito de personagem, e sua relação com o extratexto, sempre espreitou as proposições dos formalistas e estruturalistas: para Tomashevsky, ainda que a obra fosse inventada, a leitura envolveria a ilusão, psicologicamente inevitável (mesmo para leitores experientes), de uma correspondência com o mundo; Todorov e Ducrot, no *Dicionário enciclopédico de ciências da linguagem*, entendem ser a personagem um problema unicamente de linguagem, mas admitem que seria absurdo negar sua relação com a ideia de pessoa.

A projeção que a leitura passou a ter nos estudos literários, principalmente nas duas últimas décadas do século XX, foi acompanhada de uma retomada da importância da personagem, enquanto peça central na movimentação de sentidos dentro das narrativas²⁸. O leitor comum sempre teve nas personagens o objeto de mobilização de seu desejo, envolvendo-se em suas ações e em seus pensamentos, navegando por suas perspectivas, tendo experiências por meio de um outro, no (e com o) qual dizendo “eu”, passa a habitar. Casos extremos, como o de Emma Bovary e de Dom Quixote, apenas ilustram a propensão de todo leitor para romper as fronteiras entre os mundos ficcionais e mundos reais, o gozo dessa desestabilização, dessa perversão da ordem dita natural e do próprio “eu” cindido. Mesmo um olhar mais técnico sobre a obra literária não pode, nem deveria, se furtar desse prazer da ficção, mantendo esta oscilação entre distintos modos de ver e de ser na literatura, o mundo ali criado e as estratégias pelas quais ele toma forma; trata-se do princípio da “dupla percepção”, um dos eixos estruturantes da figuração da personagem, segundo Reis (2018), conceitos aos quais retornarei.

A ficção histórica, muitas vezes desmerecida enquanto produção artística, sempre teve a personagem em grande consideração, servindo como conexão com a realidade histórica ao fomentar o efeito de real, como assinala Hamon (1972) sobre essas personagens, retomando a expressão de Barthes. Assim, conforme aponta Lukács (1966)²⁹, ao tratar sobre o romance histórico aos moldes tradicionais, mesmo personagens ficcionais, sem um correlato nas narrativas históricas, deveriam ser imbuídas de historicidade, cujas ações e pensamentos derivariam do momento histórico reconstruído. Tendo Walter Scott como modelo mais

²⁸ Como recorda Fotis Jannidis (2014), a personagem como campo de estudos coerente é fenômeno bastante recente, estruturando-se de modo significativo a partir do final dos anos 1990, em débito com o trabalho pioneiro e inovador realizado por Uri Margolin, nas décadas de 1980 e 1990. A abordagem de Margolin se destaca pela confluência de métodos, articulando a narratologia, a semântica dos mundos possíveis e teoria da recepção; a personagem é compreendida como um indivíduo não-real (*non-actual individual*), noção que não contraria a abordagem funcionalista enarratológica, mas engloba a interioridade da personagem, indo ao encontro da compreensão intuitiva dos leitores acerca dos sujeitos ficcionais (MARGOLIN, 1990).

²⁹ Escrito em 1936 e 1937, a obra do crítico e filósofo marxista Georg Lukács, *O romance histórico* (*Der Historische Roman*) é um dos primeiros estudos de peso sobre o gênero. O centro de sua análise e concepção do gênero está em Walter Scott. Utilizo a edição mexicana, traduzida por Jasmin Reuter.

produtivo do gênero, Lukács (1966) compreendia que as personagens históricas deveriam ficar no segundo plano da narrativa, fazendo parte de um telão de fundo e apenas surgindo no enredo em algumas situações centrais para a articulação dos protagonistas com os acontecimentos históricos. Conforme as considerações de Lukács, marcadas por certo pendor normativo, a aparição das personagens históricas nesses romances seria antecipada narrativamente pela encenação da crise histórica e das contradições em jogo no período retratado, ou seja, sua configuração partiria do arranjo dos elementos histórico-sociais e não de aspectos psicológicos desenvolvidos pela narrativa (LUKÁCS, 1966, p. 38-39). A perspectiva lukacsiana, pensando a literatura por um olhar sociológico que atenta às transposições das estruturas sociais para o texto, tem um alcance intencionalmente fechado e limitado, referindo-se sobremaneira à produção de Walter Scott e às peculiaridades da história do Reino Unido. Ainda assim, são interessantes como ponto de partida para pensarmos a conjugação do histórico na ficção, bem como a centralidade que a personagem sempre teve nas reflexões sobre a ficção histórica.

Nesse sentido, os câmbios no sistema literário e nos estudos historiográficos, bem como os diferentes contextos nacionais em que os romances históricos eram produzidos, proporcionaram a transformação e a reorganização dos elementos que constituem o gênero. A obras do *corpus* desta pesquisa dizem respeito já a outras tradições literárias e/ou contextos de produção cultural, outros períodos, lugares e distintas formas de se relacionar com a história, o que não impede que se percebam ressonâncias da tradição scottiana. D. Pedro é, nestas narrativas, o protagonista ou ao menos, em alguns casos, personagem de grande destaque, cuja configuração discursiva prevê o olhar sobre a sua psicologia (ainda que ficcionalmente construída), sobre as várias camadas que o constituem enquanto o “como se” de um homem, evocando todo um conjunto diverso de relações possíveis com outros discursos e com outros processos de engajamento da recepção. Em termos da relação entre a construção da personagem e a leitura, entende-se que uma personagem como d. Pedro reclama certos conhecimentos do leitor sobre a história, ainda que isso possa dizer respeito a esferas mais amplas, como convenções relativas ao funcionamento do discurso historiográfico, a forma como ele é prezado na sociedade ou mesmo a maneira como personagens históricas são referidas pelos discursos que circulam em um determinado período.

Conforme Fernández Prieto (1998), o romance histórico se constitui enquanto gênero a partir de um feixe de relações triplo, que envolve a tradição literária, os outros gêneros do mesmo momento histórico e, por fim, “o contexto sócio-político e os sistemas culturais e

ideológicos”³⁰ (p. 35). Esse contexto e sistemas culturais estão implicados nas expectativas inscritas na obra acerca da recepção, quais formas de interação e quais conhecimentos o texto exige que sejam ativados para que se percorra um determinado caminho interpretativo. Dessa forma, entende-se que a ficção histórica se vincula com a realidade, seja por meio dos espaços de produção ou de circulação, seja por sua porosidade com relação a outros discursos:

O romance histórico se conecta com a “realidade” na medida em que não é capaz de se produzir à margem da concepção de história e das formas e escrevê-la, do **conhecimento historiográfico que forma parte da enciclopédia cultural de seus leitores**, e dos sistemas ideológicos segundo os quais se concebe a relação entre o passado e o presente (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 37 – grifos meus)³¹.

Essas proposições não parecem possuir um carácter normativo, mas descrevem a maneira como a ficção histórica se integra a um sistema cultural mais amplo, da relação e tensão entre diferentes posições ideológicas no seio de processos discursivos que atuam em cada obra. Trata-se do entrecruzamento de discursos, bem como da não autonomia da literatura, seu não isolamento de outros campos da sociedade.

A enciclopédia cultural do leitor compreende, dessa forma, imagens de personagens históricas, disseminadas por meio de instituições como a escola, permeando o viver cotidiano na medida em que definem ritmos e o desenho da cidade e, conseqüentemente, da nação. As imagens de d. Pedro, portanto, (sobre)vivem por meio dos discursos, retomadas nos ritos de comemoração, compostas por características específicas, determinadas em seus traços gerais e por conta da vontade de memória oficial, mas igualmente fluidas, permitindo-se serem penetradas pela força do imaginário, permeadas por outros textos e referentes. O quanto cada obra demanda de seu leitor em termos de conhecimento historiográfico específico pode variar bastante e o quão imprescindível são esses dados, enquanto um saber explícito ou escolarizados, é algo a ser discutido. O discurso histórico se apresenta como um intertexto inevitável, mas a configuração da obra muitas vezes tende a suprir parte das informações, não apenas ao oferecer ao leitor, num jogo não raro de enganos e manipulação, certa porção de contextualização, mas também porque a ficção histórica não tem seus sentidos em dependência e subserviência à História, colocando em cena outros conhecimentos. Ainda assim, o que a obra fornece corresponde a fragmentos e a passagens que a conectam a outros textos, encenando sua abertura

³⁰ “el contexto sócio-político y los sistemas culturales e ideológicos”.

³¹ “La novela histórica conecta con la “realidad” en tanto que no puede producirse al margen de la concepción de la historia y de las formas de escribirla, del **conocimiento historiográfico que forma parte de la enciclopedia cultural de sus lectores**, y de los sistemas ideológicos según los que se concibe la relación entre el pasado y el presente”.

e permeabilidade. Os elementos históricos, sua relação com um suposto referente prévio, o quanto a obra ultrapassa um conjunto de referências e reconfigura um mundo em si, mesmo sem perder as conexões com as camadas da realidade, são pontos a serem desenvolvidos quando abordarmos, enfim, as ficções históricas (re)figuram d. Pedro.

O conhecimento sobre a história diz respeito, dessa maneira, não apenas a dados pontuais sobre a história (relacionados às personagens e aos acontecimentos), mas se refere também às formas de se relacionar com o tempo e com a historicidade, de pensar a relação entre passado e presente. Por mais que a expressão “enciclopédia” evoque um arsenal de conteúdos e informações, o saber acerca da história e seu registro atravessa nossas vidas e a tessitura urbana, manifestando-se nos lugares de memória, nos monumentos, objetos e festas comemorativas. O espaço, pensado como arquivo, se constitui no jogo entre os tempos; as ruínas e as marcas indicam movimentos possíveis do olhar, encontros possíveis com os passados. Nesse sentido, o termo “enciclopédia”, uma vez que retoma uma perspectiva iluminista de conhecimento, talvez precise ser expandido ou repensado como parte suplementar do conhecimento histórico que a leitura da ficção histórica evoca, um saber histórico mais amplo, que nos constitui diariamente, configurando uma espécie de saber tátil, urbano e existencial. Este, por sua vez, remete ao engajamento cotidiano do sujeito, que são atravessados pela história, em sua linguagem, em seus corpos e em suas trajetórias.

Dessa forma, os sentidos que moldam a personagem d. Pedro se constituem, na leitura, por meio da tensão entre o conhecimento enciclopédico do leitor e a maneira como a obra rearranja o dado histórico, joga com as convenções e reconfigura as características que seriam típicas da personagem, em termos de aparência, pensamentos e ações. Segundo Jouve (1992), as personagens históricas na ficção ressaltam o impasse de uma postura estritamente imanentista na abordagem da narrativa (como a dos estruturalistas). Elas exigem, conforme retoma de Philippe Hamon, um movimento duplo do leitor, que é compreendê-las dentro da obra, na economia do texto, mas também reconhecê-las em seus correlatos extratextuais (JOUVE, 1992).

A proposta de Philippe Hamon (1972) é estabelecer uma abordagem semiótica para o estudo da personagem, dentro do marco teórico do estruturalismo, organizando níveis de análise que se aproximam de uma abordagem morfológica. Assim, pautando-se na narratologia, busca estudar a personagem dentro do sistema da obra, pelas funções que cumpre, entendendo a sua psicologia como uma construção do texto (e reconstrução do leitor), com o que procura evitar as leituras psicologizantes que confundem personagem e pessoa, conforme reforça. Dessa forma, para Hamon, a personagem é vista como um signo, ainda que descontínuo (ele se espraia

pelo texto, com significante e significado descontínuos), cujo valor se dará por relações de oposição, semelhança, hierarquia e distribuição com os outros signos do sistema, o qual, por sua vez, se organizará enquanto uma gramática, particular de cada obra. Ainda que desenvolva sua proposta a partir da premissa funcionalista e imanentista, a noção de signo é associada por Hamon a um componente cultural (em que se sobressai o aspecto comunicacional visado pela leitura semiótica, mas em um viés mais mecânico e estruturalista). Isso se percebe sobretudo quando se fala de questões de funcionalidade diferencial (como o herói é encarado em cada contexto cultural) e de “pré-designação referencial”, o gênero como código compartilhado entre emissor e receptor e que direciona as expectativas acerca do “herói”. Das três categorias que Hamon distingue, *personnages-référentiels*, *personnages-embrayeurs*, *personnages-anaphores* (personagens referenciais, personagens dêiticos, personagens anafóricos), interessamos aqui a primeira, de personagens referenciais, a qual Vincent Jouve retoma ao falar das personagens históricas, mas que também diz respeito a personagens míticas/mitológicas, alegóricas e a tipos sociais: “Todas retomam um sentido completo e fixo, imobilizado por uma cultura, e cuja legibilidade depende diretamente do grau de participação do leitor em dada cultura (elas devem ser apreendidas e reconhecidas)” (HAMON, 1972, p. 95)³². Essas personagens, sobretudo as históricas, possuem um alto grau de determinação, um significante fortemente amarrado a determinados sentidos e, ao mesmo tempo, demandam, para serem legíveis, que obra e leitor compartilhem um campo comum de referências; articula-se, então, a compreensão delas dentro do sistema e o seu reconhecimento como correlatas de um algo exterior ao texto. Trata-se, segundo Hamon (1972), de uma âncora referencial, que retoma a ideologia e a cultura e garante aquilo que Barthes denomina “efeito de real”.

Toda personagem ficcional, mesmo a não reconhecível enquanto histórica, estimula um vínculo extratextual, recobra um conjunto de saberes que dizem respeito à nossa experiência com outras obras, com as convenções e valores que circulam na sociedade e a regem, com a nossa “pré-compreensão do mundo e da ação” (RICŒUR, 1994, p. 88). Assim, “A personagem, ainda que dada pelo texto, é sempre percebida pela referência a um além-texto” (JOUVE, 1992, p. 105)³³. Em outros termos, como pontua Reis (2018, p. 29), “os componentes de ordem psicológica, social e cultural, bem como potencialidades acionais” impulsionam a “dinâmica transficcional” das personagens, a extrapolação para o além do texto que se realiza na leitura, ao se constituir uma imagem pela apreensão dos sentidos do texto.

³² “Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être appris et reconnus)”.

³³ “le personnage, bien que donné par le texte, est toujours perçu par référence à un au-delà du texte”.

2.5 MIMESIS, PERSONAGEM E FICÇÃO HISTÓRICA

Pensar a personagem de d. Pedro na ficção histórica, a partir do conceito de figuração, exige considerar a relação entre o estabelecimento de uma imagem, o “como se” de uma pessoa por meio de uma configuração textual (e sua reconfiguração durante a leitura), e uma figura histórica (supersaturada de características e informações) que com ela se correlaciona. Ao ler ou assistir alguma obra em que o Bragança é apresentado, somos imediatamente puxados por essa referência, a ancorar nossa leitura numa tradição que abarca desde os livros escolares, as biografias, os monumentos em praça pública e as comemorações que buscam integrar uma memória coletiva. Essa correlação, portanto, se dá tanto pelo intertexto com outras produções ficcionais, com obras historiográficas (bem como com o campo de forma mais ampla), quanto pelo efeito que o histórico produz, mobilizado pela convenção, de que ali se trata de uma figura que existiu, que tem implicações diretas na realidade. Essa problemática da referência, ao que se soma o sentimento do “já acontecido” e o “efeito de real” que acontecimentos e personagens históricas provocam nas obras ficcionais, põe em pauta a discussão em torno da mimese, sobretudo se pensada de acordo com a perspectiva tríplice pela qual Ricoeur a concebe (1994).

A fim de desenvolver o conceito de mimese e unir as proposições aristotélicas e agostinianas, relativas ao *muthos* — a construção da intriga (enquanto modelo da concordância) — e à *distentio animi* (como exemplo de discordância), Ricoeur pontua que a *mimese* deve ser entendida de forma “menos alusiva ao campo ‘real’ da ação”, ou seja, menos referencial, como se o campo real trouxesse as respostas prontas e diretas para a ficção. Ela não deve ser vista como mera cópia, mas como um processo criador que se estabelece pela relação íntima com o *muthos*, a “disposição dos fatos em sistema”, enfatizando o caráter de processo que permeia a atividade mimética como um todo: a intriga está sempre se construindo, a mimese não é uma imagem fixada, mas um gesto em processo. Há, portanto, uma quase identificação entre “representação da ação” (*mimese*) e “agenciamento dos fatos” (*muthos*): “É a intriga que é a representação da ação” (RICŒUR, 1994, p. 59). Nesse sentido, o par mimese-*muthos* é encarado em seu caráter poético³⁴, o qual “põe a marca da produção, da construção, do dinamismo em todas as análises: e primeiro sobre os dois termos *muthos* e *mimese*, que devem

³⁴ Vale lembrar a própria etimologia da palavra, do grego *poietikós*: capaz de fazer, criativo, produtivo. (“poético”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/po%C3%A9tico> [consultado em 28-01-2020].)

ser considerados operações e não estruturas” (RICŒUR, 1994, p. 57). Imitar, artisticamente, é um processo dinâmico que produz algo a partir de um conjunto de normas, apreendidas da tradição, convencionalizadas, uma linguagem que sugere possíveis encadeamentos, possíveis estruturações de elementos advindos de nosso pré-conhecimento do campo de ação da realidade. A obra se torna artística, poética, portanto, na medida em que configura uma determinada organização das ações e de seus componentes: “A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICŒUR, 1994, p. 60).

A reflexão de Ricœur põe em cena o contraste entre a *distentio animi* e o *muthos* trágico, esse como “solução poética do paradoxo especulativo do tempo, na própria medida em que a invenção da ordem é colocada, com exclusão de qualquer característica temporal” (RICŒUR, 1994, p. 65). Ao confrontar os dois conceitos, entendidos como extremos invertidos, Ricœur busca expandir esse “paradigma de ordem” para além da tragédia grega, pensando-o em relação ao campo narrativo mais amplo. O cronológico, ao se tornar tempo inventado, é revertido em lógico, já que, na composição da intriga, o que une os eventos é a necessidade e a probabilidade, dentro de um todo coerente e marcado pela completude (o tempo ali existe, mas como tempo construído). Noções como começo, meio e fim são efeitos de uma organização narrativa, frutos de uma produção pautada na conexão lógica e não proveniente da experiência, que é difusa, ainda que traga indícios de uma pré-orientação narrativa (RICŒUR, 1994, p. 67). Essa relação causal, além de dar à ação contorno, limite e extensão, produz a universalidade que, segundo Aristóteles, caracteriza a poesia (RICŒUR, 1994, p. 70).

Ao se pensar na ficção histórica, considerando-se a tessitura da intriga ao lado da representação da ação (*muthos* e *mimese*), observa-se um movimento de desprendimento que, paradoxalmente, a obra efetua em relação a uma realidade histórica que seria tomada como referente. Assim, o que é representado se dá pela organização da ação pela intriga, o que não nega vínculos com a realidade, mas reforça o aspecto produtivo da ficção, que busca organizar a experiência discordante, dar-lhe um nexos que evidencia a construção de um efeito e a possibilidade da construção de sentidos pelo leitor. O próprio Ricœur (1994) retoma as palavras de Aristóteles, ao mencionar que o fato de se compor sobre eventos que ocorreram não faz do autor menos poeta, já que o verossímil e o possível serão construções da obra em torno dos acontecimentos. A obra narrativa rompe com a descrição direta e instaura a “referência metafórica”, uma relação própria com o mundo, fazendo emergir sentidos insuspeitos, aquilo que escapa ao discurso e propõe uma nova organização significativa.

Em termos de *mimese*, a ficção histórica reforça aquilo que Ricœur apresenta como “referência cruzada” entre historiografia e ficção. Tendo uma intencionalidade que anseia por acontecimentos que ocorreram de fato, a “historiografia pode reivindicar uma referência que se inscreve na *realidade empírica*” (RICŒUR, 1994, p. 125). A referência por meio de vestígios concede à narrativa histórica uma força realista, pela qual se alcança o “presente do passado”. Assim, se a narrativa histórica se vale da imaginação e da referência metafórica para articular esse processo, ela também fornece à ficção, pela referência vestigial, “uma parte de seu dinamismo referencial”, por meio do qual se conta algo como se tivesse ocorrido, ao que se soma o tempo verbal do pretérito em sua força de realização do mundo (cria um efeito de referência). A ficção histórica, por sua vez, antes narrativa ficcional que histórica, potencializa esse cruzamento, ao incorporar como imagem as constrições e as marcas do discurso historiográfico, como que mimetizando esse gênero e suas funções sociais, embora, com alguma frequência, o faça de modo a evidenciar o caráter de discurso da história, conforme aponta Hutcheon (1991). Essa confusão é levada a tal ponto que, muitas vezes, sugere submissão ao documento histórico, a qual, no entanto, pelas possibilidades ontológicas e performáticas que a literatura abre, pode ser subvertida em encenação da história, convocando o leitor a participar desse jogo de máscaras instituído pelo discurso e pelo fictício, enquanto conjunto de atos de fingir que articulam o real e o imaginário (ISER, 1996a).

Mesmo se mantida a tradução por representação, a *mimese* deve ser entendida como “o corte que abre o espaço para a ficção”, a possibilidade da produtividade da obra narrativa, que deixa de ser mera repetição e converte-se no fingir de um real: “O artesão de palavras não produz coisas, mas somente quase-coisas, inventa o como-se” (RICŒUR, 1994, p. 76). Por outro lado, Ricœur lembra que, sendo o termo *práxis* compartilhado pelo campo do real e pelo do imaginário, a *mimese* demonstra também a função de ligação, pelo estatuto de “transposição metafórica” do campo prático. O processo dessa transposição é abordado por Ricœur a partir da noção de *mimese* tríplice: a *Mimese* I, como a referência ao que precede a composição poética (o mundo); a *Mimese* II, como a mimese-criação, com função pivô de mediação; e a *Mimese* III, o ponto de chegada da obra, a leitura. É nesse movimento triplo, não sequencial, mas concomitante, que se constitui a obra ficcional e que se vislumbra sua relação com a realidade.

A *mimese* I diz respeito aos elementos da realidade encontrados no texto: evoca o “pré-saber da ação”, o aspecto axiológico das ações que será trasposto para a narrativa, efetuando a transição do ético ao poético (em termos aristotélicos), um deslocamento mimético que produz um elo entre obra e realidade. O círculo entre o ato temporal e o ato narrativo é possibilitado pela simbolização do mundo e pela pré-estruturação narrativa do campo prático, a “pré-

compreensão do mundo e da ação: de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal” (RICŒUR, 1994, p. 88). Essa pré-figuração será redimensionada pela configuração do texto (ou figuração), em *mimese* II, tornando-se refiguração por meio da leitura, em *mimese* III. A familiaridade do leitor com a trama conceitual da ação permite o reconhecimento de elementos passíveis de integrarem uma narrativa, organizando-os segundo determinada ordem (uma sintaxe), acrescentando-lhes traços discursivos que lhes fornecem um centro de sentido. Nessa perspectiva, a ação é interpretável por ser previamente simbolizada; essa “mediação simbólica” atua, inclusive, como mecanismo de regulação social.

A *mimese* II, centro da atividade mimética, tem papel de mediar, por meio da tessitura da narrativa (a configuração textual), a pré-compreensão da ação ou prefiguração do campo prático (a *mimese* I), e a leitura enquanto um ato de refiguração (a *mimese* III). A tessitura da intriga media os incidentes individuais e a história narrada como um todo, articulando as possibilidades do campo de ação (o quadro paradigmático) em uma organização sintagmática (RICŒUR, 1994). Ao se dispor e configurar os eventos em uma sucessão sintagmática, permite-se que a história possa ser vista como uma totalidade significativa, com uma conclusão para a qual confluem os acontecimentos e a possibilidade de ser seguida pelo leitor na busca por seu sentido: “Seguir uma história é avançar no meio de contingências e de peripécias sob a conduta de uma espera que encontra sua realização na *conclusão*” (RICŒUR, 1994, p. 105).

A existência da obra ficcional e do mundo que ela enseja se dá, portanto, apenas pela coparticipação do leitor, que “é o operador por excelência que assume, por seu fazer — a ação de ler — a unidade do percurso de *mimese* I a *mimese* III através da *mimese* II” (RICŒUR, 1994, p. 87). Nesse sentido, ele reorganiza o que lhe é oferecido pela configuração da obra, articulando as referências e os liames pelos quais o pré-saber da ação se converte em ação ficcional, em que o tempo cronológico se torna tempo narrado para, então, retornar sobre a vida a partir da reencenação efetuada pela leitura. A obra se mostra como ação conjunta do texto e de seu leitor, de seus múltiplos leitores pelos quais o texto se mantém vivo, múltiplo, agregando camadas de poesia viva que retorna continuamente sobre o viver cotidiano. Assim, “Seguir uma história é atualizá-la na leitura” (RICŒUR, 1994, p. 118), acompanhando as tensões entre sedimentação e inovação, redimensionando a posição da obra em meio ao acúmulo de (re)leituras e de intertextos com os quais se relaciona em um jogo de conexões móveis e dinâmicas, pelas quais também se perfaz uma memória da literatura (SAMOYAUULT, 2008). A *mimese* III, portanto, é o ponto de chegada da atividade mimética: “diria que *mimese* III **marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor**. A intersecção,

pois, do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se e exhibe sua temporalidade específica” (RICŒUR, 1994, p. 110 – grifo meu).

Isso posto, aponto a relação entre a construção da personagem, mesmo quando referencial/histórica, e a construção da intriga, no que está implicada, igualmente, a atividade mimética, pensada de forma ampla, como as relações que a obra estabelece com o seu exterior, mas considerando essas fronteiras como porosas. A personagem é uma construção da narrativa, ela existe e surge a partir da conformação de linguagem específica de cada obra, construção que, sendo linguagem, não vale por si própria, mas depende do ato da leitura para por em funcionamento o processo que caracteriza a obra literária ou narrativo/ficcional. Isso evoca, por um lado, a dimensão narratológica da figuração da personagem (REIS, 2018), o quanto aspectos como tipo de narrador, focalização, organização do enredo, ordenação temporal, registros de linguagem, léxico etc., implicam na figuração, na maneira como a personagem surge e se dissemina ao longo da obra. Por outro lado, ressalta-se também o processo pelo qual o mundo ficcional se constitui como a reorganização dos elementos do mundo real (ou mundo reais, em vista da heterogeneidade do que concebemos como realidade), o deslocamento mimético considerado em relação ao fictício de Iser. Como busco afirmar, a narrativa não compõe uma construção fechada e estática, mas dinâmica e aberta. Convenções estão em jogo, expectativas são testadas e tensionadas entre obra e leitor, traçando os caminhos narrativos que são percorridos durante a leitura.

A personagem histórica na ficção, como toda personagem, surge pela maneira como discursivamente ela é configurada, trata-se de uma entidade de linguagem, de discurso. Isso implica a leitura como condição de existência da personagem, que, ao ser refigurada, é remontada como imagem minimamente coerente, articulando elementos extra-textuais e a obra, movimento em que a intertextualidade, em sentido amplo, atua como componente basilar. Com isso, quer-se dizer que a personagem histórica, assim como os gêneros literários, é atualizada em uma nova versão que constitui um novo ser, o qual, por sua vez, produz a sua própria referência a partir da obra em que é figurada. D. Pedro em uma ficção histórica dada, portanto, diz respeito ao universo que tal texto constrói; o objeto a que esse nome se refere é fingido, o que não quer dizer irreal ou falso, mas constituído por uma verdade específica que se desenha poética e metaforicamente, carregada não raro pelos investimentos afetivos que o leitor aporta à sua constituição. Esse processo, por sua vez, acarreta na já referida autonomização da personagem com relação ao texto, tanto por se constituir como reorganização de elementos do real, como por extrapolar os limites do texto. Esse desprendimento sinaliza o caráter dinâmico da personagem, como ser construído na relação entre realidade, obra e leitor, e não como figura

fixada apenas na materialidade do texto. Ela existe no trânsito entre real e imaginário (ISER, 1996a), entre o saber prévio ao texto e o retorno ao campo prático por meio da *mimese* III.

A personagem, sobretudo a histórica, tem evidenciado seu caráter ambíguo, entre sua manifestação atual e as outras com as quais entra em tensão, como entidade que se refere ao universo do texto, mas que também se abre a outras obras e materialidades discursivas. Ela é fruto, portanto, do processo a que chamarei *(re)figuração*, formulado em diálogo com os conceitos de Carlos Reis (figuração, como processo discursivo, refiguração, como reaparição de uma personagem em obras distintas), mas repensado a partir desse gesto duplo (marcado pelo parênteses) que percebe a personagem histórica em um entre-lugar, entre o uno e o diverso (GUILLÉN, 2018), sublinhando a tensão entre texto e intertexto; ela é sempre e ao mesmo tempo, retomada de outras versões (refiguração) e constituição de uma nova entidade (figuração).

Desse modo, sendo um ser de linguagem, podemos visualizar a personagem em seu caráter dialógico e, conseqüentemente, fragmentado, intertextual. Enquanto personagem histórica, d. Pedro demanda do leitor a mobilização de seu conhecimento enciclopédico e cultural. A partir daí, põe-se em tensão o d. Pedro que a obra apresenta e a imagem que advém da tradição historiográfica e do imaginário cultural, campos em que ocorre a manutenção de uma memória específica sobre essa figura histórica e os acontecimentos que a envolvem. A abertura intertextual é característica de toda personagem literária, uma vez que sua conduta e mesmo a verossimilhança são avaliadas pelo leitor baseando-se em paradigmas tensionados a partir de uma tradição, de convenções socioculturais, de práticas de leitura que atravessam sujeitos e os integram a uma rede social e histórica. Com uma personagem referencial como d. Pedro, o intertexto histórico (que não diz respeito apenas à historiografia, nesse caso) é o que primeiro salta aos olhos. No entanto, a fragmentariedade que subjaz à visão intertextual da linguagem, permite perceber d. Pedro, em sua *(re)figuração* ficcional, no entrecruzamento com outras possibilidades discursivas: é o caso das personagens literárias, culturais e míticas, do malandro e de Don Juan. D. Pedro se constitui, assim, a partir de vestígios, em uma constante tradução de outras personagens e do si próprio enquanto outro.

2.6 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM E A LEITURA: PROCEDIMENTOS DE ANÁLISE DA (RE)FIGURAÇÃO

A personagem é compreendida nesta investigação em seu caráter de linguagem, exigindo que se atente à totalidade do processo discursivo que constitui a obra. Cristina Maria

da Costa Vieira (2008), em *A construção da personagem romanesca*, estabelece um conjunto de 5 níveis ou processos pelos quais se estrutura e se estabelece a personagem no romance, desde a organização linguística até o campo prático da leitura (processos linguísticos, retóricos, narratológicos, axiológicos e semiótico-contextuais). O termo construção enfatiza o caráter dinâmico da personagem, designando um processo em que se interpenetram a manutenção da identidade, sua estabilidade, e alterações pelas quais ela passa, tanto em termos de discurso quanto de diegese. Desse modo, “optar pelo estudo desta construção significa analisar os objetivos, os modos e os meios processuais [...]” (VIEIRA, 2008, p. 24) da construção da personagem (o que envolve os procedimentos de sua desconstrução), considerar os processos, procedimentos e estratégias no efeito que eles visam a produzir.

A abertura da personagem, devido a seu caráter discursivo, explica as múltiplas possibilidades de sua concretização pelos leitores, caminhos não apenas interpretativos, mas de investimento emocional e ontológico. A parte do leitor na construção da personagem corresponde aos diferentes horizontes de expectativa, visões de mundo e trajetórias de leitura que entram em tensão durante o ato da leitura, o qual, por sua vez, não possui uma liberdade irrestrita, mas é fortemente constricto pela materialidade linguística, bem como por normas e convenções de leitura. Nesse sentido, Vieira compreende a personagem romanesca como “um signo estrutural, de base linguística, disseminado pelo autor ao longo do texto, e cuja completude só termina quando o leitor reconstrói esse signo no acto de leitura” (VIEIRA, 2008, p. 22), descontinuidade já apontada por Hamon (1972). Essa concepção pode ser expandida para as personagens de outros gêneros e mídias, se levarmos em consideração os elementos básicos que as sustentam, ou seja, a relação entre linguagem e leitores, entre elementos simbólicos/simbolizados e o gesto de leitura sobre esse material, dotando-o de sentido, reorganizando suas coordenadas, rearticulando suas partes constituintes, preenchendo e ocupando seus vazios. Trata-se, portanto, de um signo construído e em devir, um contínuo “vir a ser”, cujos fragmentos dispersos ao longo do texto são remontados pelo leitor.

Ao pensar na personagem tanto em relação à ficção histórica, e suas modalidades de envolvimento com um intertexto histórico, quanto ao processo discursivo e comunicativo que envolve a obra literária, as proposições acerca da *figuração* da personagem ficcional, de Carlos Reis, surgem como um campo de estudos produtivo do qual partir para a análise da ficcionalização de d. Pedro. A *figuração* deve ser compreendida como um processo (ou conjunto de processos) discursivo, ou seja, ela não diz respeito apenas à organização estrutural da obra e à configuração da personagem enquanto elemento de um texto fechado, mas ao modo como se estabelece uma relação dialógica entre essas facetas e a reconstrução dos sentidos pelo

leitor, a personagem como imagem que emerge da tensão entre essas distintas posições. Essa abordagem, portanto, deve considerar “não apenas questões respeitantes ao estatuto narratológico da personagem, mas também (interdisciplinaridade *oblige...*) subquestões de índole histórico-literária (por exemplo, atinentes à periodização literária), transnarrativas, retóricas, fenomenológicas, cognitivas, etc.” (REIS, 2018, p. 26). A personagem é entendida, desse modo, como categoria dinâmica, envolvendo várias esferas de construção e reconstrução, o que não nega aspectos relacionados à abordagem estruturalista, mas a expande para um olhar discursivo sobre a obra literária.

A noção de figuração nos permite, sem desconsiderar os ganhos de uma análise narratológica, pensar a personagem em sua autonomização com relação à obra, ou seja, a possibilidade de vê-la como entidade capaz se desprender do texto, seja em uma imagem que nos acompanha como leitores, seja como figura que se atualiza e se reconfigura em outras manifestações culturais e textuais. O leitor é peça essencial da figuração, participando ativamente na reconstrução da personagem, por meio do preenchimento dos vazios e dos pontos de indeterminação da obra (INGARDEN, 1979) e pela ativação de atos de imaginação para reorganizar as perspectivas e sentidos em jogo (ISER, 1996). Dessa forma, a personagem pode constituir-se como uma “identidade distintiva no texto”, “capaz de se autonomizar” (FIGUEIREDO, 2014), o que não quer dizer que ela seja confundida novamente com a noção de pessoa ou que nela se projetem leituras psicológicas, mas que a obra literária se abre para o mundo, em uma rede de discursos e processos de simbolização que conforma a nós e a nossos caminhos. A personagem apresenta, assim, um potencial intermediático e de transcodificação, uma vez que os pontos de indeterminação, ao permitirem a leitura, abrem espaço também para as possibilidades daquilo que Carlos Reis nomeia *refiguração*, o reaparecimento da personagem em outras obras, desdobrando-se, inclusive, por outras mídias (como é o caso típico das adaptações cinematográficas de obras literárias).

Ao considerar a recepção do texto literária fundamental para sua eficácia e partindo da questão sobre o que é a personagem para o leitor, Vincent Jouve (1992) propõe uma abordagem da personagem em termos de efeitos. O pesquisador tem em vista, a partir de Iser, uma análise que passe do pólo artístico, baseado no autor, para o estético, concernente à concretização do texto, focando, assim, a sua força perlocucionária, o efeito sobre o leitor. Isso corresponde, por sua vez, não às leituras individuais (a um estudo psicológico ou de campo sobre a leitura), mas ao elemento intersubjetivo, a estrutura de efeitos construída pelo texto e que remete ao que Iser chama de leitor implícito. A obra possui, dessa forma, instruções inscritas na tessitura acerca

de como deve ser lida, um destinatário implícito, pré-orientações que antecipam a presença do leitor, uma forma vazia a ser preenchida pelo leitor real ou empírico.

A obra literária (Iser afirma que especialmente o romance) seria constituída por um jogo de várias perspectivas, conjugadas no interior do texto, entendidas como centros de orientação que devem ser relacionados a fim de estabelecer um quadro comum de referências, quando o ponto de vista do leitor se torna adequado (ISERa, 1996, p. 74), atualizando o sentido do texto. O papel do leitor consistiria, então, em ativar “atos de imaginação”, que “despertam a diversidade referencial das perspectivas da representação e a reúnem no horizonte de sentido”; esses atos ocorrem numa sequência, modificando-se a fim de permitir a integração das perspectivas, alterando continuamente o ponto de vista até que haja uma coincidência com o sentido constituído (ISERa, 1996, p. 75-76). Assim como o texto ficcional em sua totalidade, o leitor implícito é menos uma entidade que deva ser personificada do que um conjunto de posições a serem ocupadas pelo leitor, sendo necessário cuidado para não compreendê-lo como um manual rígido de leitura, mas como um processo dinâmico que, ainda que seja determinado pelo texto, envolve o leitor e a abertura da obra literária (seu atravessamento pela história, por outros textos, por uma trajetória de leituras).

A forma como a personagem será percebida/concretizada está inscrita na obra, num entrecruzar de perspectivas em que atua o leitor. Pressupõe-se, com isso, uma relação dialógica, de tensão, entre o leitor implícito e o leitor real, entre o efeito e a recepção. Essa relação está na base do que o pesquisador francês demonima “efeito-personagem”, calcado no conjunto de relações possíveis de se estabelecer entre os atores da história e a recepção, tendo em vista também as reações afetivas do leitor.

Jouve (1992) apresenta três domínios de investigação para a personagem. O primeiro corresponde à “percepção”, pela qual se busca analisar a representação da personagem durante a leitura, mostrando que essa figura é produto da cooperação entre texto e leitor, construção mista entre a visão e o devaneio, um ato imaginativo que recria um mundo e dele participa. A percepção depende da competência do leitor em duas frentes: a extratextual e a intertextual. Com relação à primeira, o leitor materializa a personagem recorrendo à enciclopédia de seu mundo de experiência. Jouve (1992) pontua que a função referencial da linguagem é subjacente à poética, aspecto apontado pela tríplice mimese de Ricœur (1994). O texto se atualiza, assim, pelo diálogo com o extratexto que, por sua vez, já está imbuído de sentidos, pré-simbolizado, atravessado pela linguagem. O segundo elemento que influi na leitura da personagem é sua “espessura intertextual”: a figura ficcional raramente é vista como original, ela remete a outras personagens: “A personagem não se reduz ao que o romance nos diz dela: é em relação com

outras figuras que ela adquire um conteúdo representativo”³⁵ (JOUVE, 1992, p. 110). Jouve assinala a amplitude da intertextualidade da personagem, que se verifica em personagens de outras mídias e pode remeter a personagens não ficcionais, parte do campo de referências do leitor. Isso sugere que extra-texto e intertexto se entrecruzam, falando ambos dessa permeabilidade da obra literária e da personagem.

O segundo domínio apresentado por Jouve (1992) se refere ao que chama de “recepção”, e diz respeito às formas como os leitores se relacionam com as personagens, tomando por base o trabalho de Michel Picard para estabelecer três regimes de leitura. O primeiro é a atitude crítica e distanciada (*le lectant*), em que a personagem é apreendida como instrumento de um duplo projeto, narrativo e semântico (como parte da história, bem como veículo ou parte do jogo de sentidos do texto, índice hermenêutico); a personagem é considerada, então, em relação ao autor (*l'effet-personnel*). O segundo regime corresponde ao investimento afetivo (*le lisant*), a personagem como ser acompanhado em seu desenvolvimento em um mundo no qual o leitor também participa durante a leitura; aqui ela é considerada em relação a si própria (*l'effet-personne*). O terceiro regime diz respeito ao investimento pulsional (*le lu*): a personagem se torna um pretexto para se permitir experimentar situações fantasmáticas; ela é apreendida no interior das cenas (*l'effet-prétexte*), como uma *máscara* que o leitor veste.³⁶

A questão da construção da personagem e a participação do leitor nesse processo se alinham às reflexões sobre a figuração da personagem, na qual, segundo Reis (2018), dois princípios atuam como eixos estruturantes. O primeiro, o “princípio da permutação”, compreende a dimensão retórico-ficcional da personagem: envolve a circulação de elementos e fragmentos (personagem, aspectos sócio-culturais, componentes ideológicos e axiológicos etc.) entre mundo real e ficcional, o que se pode aproximar do movimento mimético como entendido por Ricœur (1994), a configuração que a obra realiza da pré-figuração da ação. Esse princípio indica a permeabilidade das fronteiras entre obra e mundo, promovendo uma sobreposição entre os níveis de realidade, confusão que nos casos extremos leva ao devaneio quixotesco, a qual, por outro lado, talvez esteja na base de nossa relação com os mundos ficcionais (seu transbordamento sobre a nossa compreensão do mundo ou mundos reais). O segundo princípio é o da dupla percepção, um desdobramento cognitivo que permite aos leitores entender a personagem em sua dualidade, enquanto o “como se” de uma pessoa, uma presença

³⁵ “Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif”.

³⁶ O terceiro domínio de análise da personagem, para Jouve, diz respeito aos desdobramentos concretos do “efeito-personagem”, ou seja, como cada obra pode afetar o seu público, tanto negativa quanto positivamente.

no universo diegético, e, ao mesmo tempo, como uma construção do texto (seguindo o que Murray Smith chama de *twofoldness*).

Sendo um processo discursivo, a figuração da personagem também tem em vista a participação do leitor, que se manifesta tanto pelo princípio da permutação (pelo trânsito de elementos entre mundo ficcional e mundo real, na criação e na leitura) quanto pela dupla percepção. Esta última se aproxima dos dois primeiros regimes de recepção apontados por Jouve (1992): *le lectant*, a atitude crítica, que vê a personagem como um construto, parte de um projeto narrativo-semântico, e *le lisant*, em que ela é vista como um indivíduo no mundo ficcional. A permutação, na medida em que remete à metalepse e à dinâmica transficcional, rompendo com molduras rígidas do texto, aproxima-se do domínio da “percepção” (JOUVE, 1992), uma vez que diz respeito à abertura do texto e da personagem, à maneira como ela se constrói por suas relações extratextuais e intertextuais, mobilizadas pelo leitor a partir de seu conhecimento de mundo e a partir de outros textos. Dessa maneira, nas abordagens dos dois pesquisadores, a personagem movimenta-se entre a imanência e a transcendência, cobrando a presença do leitor para preencher lacunas, estabelecer relações, evidenciando o caráter transnarrativo daquelas figuras. A leitura de Carlos Reis (2018) evita considerar, por outro lado, qualquer posição sobre o regime de investimento pulsional, que nesta tese terá importância sobretudo ao se abordar questões referentes à sedução do leitor.

A personagem existe, portanto, em um pêndulo entre a suspensão da descrença, pelo qual se aceita, ainda que temporariamente, como verdade o que é exposto pela obra (o impossível do imaginário que, por meio dos atos de fingir, se costura com fragmentos do real simbolizado (ISER, 1996b)), e a suspensão da crença, pela qual somos puxados para uma perspectiva outra do universo ficcional e navegamos pela espessura da linguagem e dos processos constitutivos da personagem. Como ressalta Reis (2018), esse efeito duplo, a dobra constituinte da personagem, pode ser percebida sobremaneira nas personagens de narrativas audiovisuais, por meio dos procedimentos de *casting*, em que o ator se faz presente, em menor ou maior grau, na figuração da personagem e é visto como tal. Ao tratarmos de personagens referenciais históricas, esse ruído pode ser maior ou menor a depender do comprometimento ou habilidade do ator e da produção, dependendo também das intenções da obra em torno dessa (re)figuração, em que se poderia reforçar essa face dual da personagem. Ainda assim, a dupla presença personagem/ator estará sempre trabalhando, em algum nível, a figuração da personagem aos olhos dos espectadores.

2.7 PERSONAGEM: QUESTÃO DE PONTO DE VISTA

A personagem se apresenta como conjunto de signos dispersos ao longo do texto, articulados a partir de diferentes posições enunciativas, volume e qualidade de informação, organizados pelo texto e reconstruídos pelo leitor como uma imagem relativamente estável, a partir da ocupação de espaços de interpretação. Na medida em que a obra e a personagem não se apreendem de uma só vez, elas se apresentam por meio de um “ponto de vista flutuante” (ISER, 1999), estimulando a consolidação pelo leitor por meio de atos de determinação. Constituem-se, portanto, como “figuras de perspectiva”, conjugando diferentes pontos de vista, alguns mais centrais (como o do narrador e das personagens), mas não identificados de modo exclusivo com o sentido do texto, pois atuam como centros de orientação a serem relacionados pelo leitor (ISER, 1996a). A personagem é experiência proposta ao leitor, um efeito gerado pela obra (JOUVE, 1992). Portanto, para a análise dessas figuras, considerarei aquilo que Genette (1979) chama de focalização, em sua associação com o nível do narrador, e o que Boris Uspensky (1983) denomina ponto de vista.

O conceito de focalização, dentro do campo da análise narratológica pautada em Gérard Genette (1979), pertence à categoria *modo*, que diz respeito ao regulamento ou filtragem da informação narrativa (ou seja, abarca as relações entre diegese e discurso): “pode-se contar *mais ou menos* aquilo que se conta, e contá-lo *segundo um ou outro ponto de vista*” (GENETTE, 1979, p. 159). O *modo* envolve, assim, tanto a distância segundo a qual os acontecimentos são percebidos, como o ângulo, a posição a partir da qual se tem acesso aos acontecimentos: “a visão que tenho de um quadro depende, quanto à precisão, da distância que me separa dele, e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde” (GENETTE, 1979, p. 160). Quanto à focalização, Genette propõe três classificações: 1) *não-focalizada* (ou focalização zero), da narrativa clássica; 2) *focalização interna* (que pode ser fixa ou múltipla), em que a história passa pelas personagens; 3) *focalização externa*, a apreciação distanciada e com grande limitação de informação (frequente em narrativas de mistério, mas sempre de existência pontual ao longo da narrativa, muitas vezes para instigar a curiosidade do narrador e em momentos de apresentação de uma personagem ou situação nova). Como aponta Niederhoff (2014), um dos pontos importantes da proposta de Genette consiste na separação entre a focalização e o narrador (as categorias de *voz* e *pessoa*). Além disso, à diferença de Pouillon, o conceito de focalização se baseia não apenas na posição de onde se observa, mas tem em vista a questão do conhecimento e da quantidade/qualidade de

informação a que se tem acesso, orientação também seguida por Todorov (NIEDERHOFF, 2014).

Os três tipos tendem a se alternar ao longo de um texto, movimentação de posições e de lentes de acordo com os efeitos de sentido pretendidos, de tal modo que, por exemplo, como ressalta Genette (1979), a focalização interna estrita e plena seria possível apenas em um monólogo interior. Entende-se, assim, que sempre há a oscilação entre a posição interna (guiando-se pelo olhar de uma personagem) pela qual, em determinado momento da narrativa, se observa (ou se percebe), e uma posição externa (que pode ser ou não a focalização externa) que se converte, de certo modo, em uma metaposição. Tendo a ver com a maneira pela qual a informação diegética é transposta ao discurso, a focalização cruza-se com a categoria da *voz*, que diz respeito à ação verbal em sua relação com o *sujeito*, tanto àqueles vinculados à ação (como agentes ou pacientes) quanto àqueles que narram (quem é a “pessoa” que relata e qual sua relação com a história) (GENETTE, 1979). Trata-se, portanto, da subjetividade na *instância narrativa*, no processo da narração, com suas implicações em termos dêiticos (fala-se de uma posição, espacial e temporal, um aqui e agora). O processo de narração, que a análise põe em evidência a partir do texto, não é o processo de escritura, uma vez que a confusão entre autor e narrador não cabe em uma narrativa de ficção, “onde o próprio narrador é um papel fictício, ainda que directamente assumido pelo autor, e onde a situação narrativa suposta pode estar muito diferenciada do acto de escrita (ou de ditado) a que se lhe refere” (GENETTE, 1979, p. 213). Estão implicadas na categoria da *voz*, dessa maneira, questões referentes ao tempo da narrativa (narrativas ulteriores, posteriores, intercaladas), aos níveis narrativos (intra, extra, metadieético — no que se enquadram as narrativas encaixadas) e à *pessoa*.

A subcategoria *pessoa* é a que nesse momento enfatizo, em sua inter-relação com a focalização. Genette questiona a nomenclatura tradicional para a designação do tipo de narração em primeira ou terceira pessoa, argumentando que a “escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica)” (GENETTE, 1979, p. 243). Essas atitudes narrativas referem-se ao narrador que conta uma história na qual participa como personagem, designado *homodieético*, e ao narrador que conta uma história da qual ele está ausente, denominado *heterodieético*. O *homodieético* ainda possui uma subcategoria, o *autodieético*, referente ao narrador que conta uma história na qual ele participa como protagonista. A relação que o narrador estabelece com o mundo narrado se cruza com o nível em que se passa a sua narração,

seja extradiegético, intradiegético ou metadiegético (ou hipodegético³⁷). Como ressalta Genette (1979), o ato de narração de uma obra está frequentemente em um nível acima do que é narrado, sendo extradiegético com relação à história, que se passa no nível intradiegético. Uma personagem que, dentro da diegese (a história e o universo criado), passa a narrar uma história, torna-se narrador em nível intradiegético. A história que decorre dessa narrativa interna transcorre no nível metadiegético, como costuma ocorrer em narrativas encaixadas, sendo a Odisseia um dos exemplos mais lembrados. A relação entre tipo de narrador e nível narrativo está implicada também na maneira como a focalização se entrecruza com o tipo de narrador.

Na focalização zero, temos aquilo que ultrapassa a percepção da personagem, mas que não necessariamente pode substituí-la ou sobrepor inteiramente, enquanto voz de autoridade e poder; os aspectos linguísticos implicados em gestos de focalização interna (fortalecidos em casos de uso do discurso indireto livre) mobilizam alterações linguísticas no discurso narrativo que, semanticamente, projetam no todo do texto uma perspectiva, a qual, em certo nível, inaugura um novo mundo, promove um ruído ou instabilidade na posição do narrador (escapando ao seu domínio). Vale dizer que a focalização zero ocorre em termos intradiegéticos, o que se refere à não modalização da diegese pela perspectiva específica de uma personagem ou mais personagens, abordando um campo de percepção mais amplo. O não-focalizado, no nível intradiegético, não quer dizer, portanto, que se trate de uma focalização neutra, e que, no nível do narrador (nível extradiegético, no caso), não haja em si uma lente, traços que definem posições e maneiras de perceber e julgar; não é negado o caráter axiológico da empreitada narrativa. Os fragmentos abordados evidenciam a posição e olhar do narrador, demarcam a existência de um ponto de vista, de uma limitação ou uma baliza sobre a própria focalização zero.

A nomeação desse tipo de focalização (zero ou não-focalizada), entretanto, provoca debates, por sugerir que não haveria restrição ou modalização na relação entre o ato de narrar e a diegese, questionamento instigado pelo próprio Genette ao associar essa focalização com o narrador onisciente. Essa problemática não constitui obstáculo efetivo se nos pautamos em Genette para consolidar uma etapa do processo de análise narrativo-literária, um expediente metodológico, compreendendo os limites de alcance e interesse dessa narratologia. Além disso, o teórico aborda as diferentes focalizações em termos de quantidade de informação, de restrição

³⁷ Como pontuam Reis & Lopes (1988), a partir de Mieke Bal, a expressão metadiegético não é consensual pelo fato de o sufixo “meta” ter, em geral, a acepção de “sobre” e “acerca de” (o que causaria confusão com noções como metaficção ou metanarrativa), enquanto que o prefixo “hipo” indicaria com mais precisão a ideia de relação de subordinação do nível narrativo (interno do interno).

maior ou menor de conhecimento sobre a diegese, o que indica o caráter relacional dessas definições (o narrador sabe mais que a personagem, compartilham o mesmo conhecimento, ou sabe menos que ela). Em todo caso, a proposta de análise de Boris Uspensky³⁸ sobre o ponto de vista na obra de arte, ainda que trate de um fenômeno não totalmente equivalente, permite complexificar a análise em torno da conformação do universo diegético a partir das posições das personagens e do narrador, tendo em vista diferentes planos de manifestação.

Com uma preocupação interdisciplinar, Uspensky entende o ponto de vista como um dispositivo composicional central, uma unidade funcional do discurso, essencial para as várias formas de arte, sobretudo as representacionais: “Ponto de vista pertence a qualquer arte imediatamente relacionada com a semântica (ou seja, artes preocupadas com a representação de parte da realidade, descrito como *referente*), embora ele possa se manifestar de modo diferente nas diversas artes (literatura, pintura, filme, teatro)”³⁹ (USPENSKY, 1983, p. 1). Dessa forma, o ponto de vista relaciona-se à circulação de sentidos na obra, sendo constante em obras que se propõem à reconstrução de um mundo (com fragmentos de outros mundos), criando o efeito de um referente. A concepção de texto de Uspensky é ampla, “qualquer sequência organizada de signos”⁴⁰ (USPENSKY, 1983, p. 3), o que lhe permite o manejo entre diferentes formas artísticas.

Para abordar essa problemática, Uspensky (1983) propõe que se distingam diferentes esferas semânticas de manifestação do ponto de vista, correspondentes aos planos de investigação que organizam a sua obra, *A poetics of composition* (1983): plano ideológico, fraseológico, espaço-temporal e psicológico. O pesquisador compreende o caráter arbitrário e não exaustivo dessa lista, que enumera diferentes níveis de articulação e abordagem analítica do ponto de vista; os planos, entretanto, indicam a constituição da obra de arte a partir de um conjunto de estruturas articuladas, que dialogam em maior ou menor nível. Para essa etapa da análise, retomarei principalmente o plano ideológico, considerado o mais básico aspecto do ponto de vista, veiculador de caráter avaliativo e menos acessível à formalização, pois diz respeito a uma estrutura composicional profunda. O ponto de vista no plano ideológico, que tende a se fazer perceber por meio de sua articulação com os demais planos, mais evidentes na

³⁸ Uspensky é um linguísta e semiótico russo, nascido em 1937, cuja trajetória acadêmica abarca pesquisas ligadas à fonética e à cultura, tendo recebido contribuições tanto do estruturalismo saussuriano, das pesquisas de Bakhtin e Voloshinov, bem como da escola de Praga (de nomes como Jakobson). Enquanto semiótico, sua abordagem possui laços com as pesquisas de Pierce e Charles Morris, mas se deve dar destaque ao trabalho conjunto que realizou com Yuri Lotman, fundador da Escola Semiótica de Tartu-Moscou.

³⁹ “Point of view pertains to any art immediately related to semantics (that is, arts concerned with the representation of some part of reality, set out as the *denotatum*), although it may be differently manifested in the various arts (literature, painting, film, theater)”.

⁴⁰ “any semantically organized sequence of signs”.

materialidade linguística, pode dizer respeito a diferentes instâncias e figuras no texto: “pode pertencer ao próprio autor ou pode ser o sistema normativo do narrador, distinto daquele do autor (e talvez em conflito com a sua norma), ou pode pertencer a uma das personagens”⁴¹ (USPENSKY, 1983, p. 8). Ideologicamente, portanto, a obra é construída no embate entre diversos pontos de vista, ensejando uma rede complexa de relações (USPENSKY, 1983). Por meio dessa rede, rearticulada e ocupada pelo ato da leitura, é que diegese e personagens tomam forma. A análise questionaria, nesse sentido, a movimentação entre os pontos de vista ideológicos e qual deles a obra tende a assumir na sua globalidade (ou seja, aquele que lhe é predominante), ao perceber o mundo que ali toma forma.

A proposta de Uspensky (1983) está baseada sobremaneira no conceito de dialogismo e nos estudos de Bakhtin sobre Dostoievski. A obra, a partir dessas posições, é construída como um conjunto de vozes e pontos de vista, que se manifestam em diferentes níveis e estão em relação, confluindo ou divergindo. Cada enunciado é entendido como uma resposta, carregando em si, portanto, a marca de outra posição autoral ou enunciativa. Cada posição, por sua vez, constrói uma visão do mundo, mais ou menos identificável, um emolduramento da diegese, com suas próprias regras e possível distorção de sentidos, que funciona como uma micro-narrativa. Esses fragmentos serão montados pelo texto, organizados em torno de um sentido/direção comum, o que indica a natureza compósita da obra de arte e da personagem, que é revelada pela conjunção de diferentes pontos de vista.

2.8 A HISTÓRIA COMO REENCENAÇÃO, PERSONAGEM HISTÓRICA EM DISPERSÃO: APRESENTAÇÃO DO *CORPUS*

Nosso percurso pelas obras que constituem o *corpus* se dará por um conjunto de linhas de força analítica que atravessam as (re)figurações de d. Pedro. Por meio desses fios, teço a trama em que as narrativas entram em tensão, dialogando e projetando imagens que, em um jogo de suplementação, de mútua e contínua tradução, engendram a personagem histórica em sua fragmentariedade, a remontagem de estilhaços e cacos em que se percebe o conflito entre o anseio pela completude e a inevitável provisoriade. Como uma rede, ou um manto, essas imagens envolvem o nosso viver cotidiano, a maneira como significamos nossos trajetos, nossas lutas, o nosso sofrer, mas também o nosso convívio e os nossos laços.

⁴¹ “may belong to the author himself; or it may be the normative system of the narrator, as distinct from that of the author (and perhaps in conflict with the author’s norm); or it may belong to one of the characters”.

A primeira dessas linhas de força, e que conduz as análises do segundo capítulo, diz respeito à malandragem e à figura do malandro. Retomo, assim, os estudos que se debruçam sobre essa figura histórico-cultural e sua prática, partindo do texto “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido (1993 [1970]), seguindo por investigações mais recentes, como a de Edu Teruki Otsuka (2016). Fortemente amarrado a uma imagem que se tem da identidade brasileira, o malandro é (re)figurado nos romances como *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, e *Era no tempo do rei*, de Ruy Castro 2007. Nesses textos, a (re)figuração de d. Pedro é atravessada pela do malandro, processo no qual os recursos narratológicos, como a posição do narrador e a focalização, são de grande importância.

No romance de Torero, *O Chalaça*, a história é narrada por Francisco Gomes da Silva, amigo, secretário pessoal e alcoviteiro de d. Pedro I. Comumente conhecido pelo apelido de Chalaça, trata-se de uma personagem referencial que tem pouca presença no discurso histórico, sendo apenas apontado como o auxiliar de d. Pedro e seu companheiro de festas. Ao tomar a narrativa para si, redireciona os holofotes para a sua própria trajetória, seu projeto de ascensão social e associação com o príncipe, cuja imagem se constrói por um processo de espelhamento, fomentado pela relação amo e criado. Parte da ironia da obra está em não construir uma versão enaltecida de Francisco Gomes (como se buscasse fazer justiça ao seu silenciamento no discurso oficial ou, como no caso das *Memórias do Chalaça* (SILVA, 1966), endereçar as calúnias feitas por seus desafetos), nem nega o caráter boêmio das duas personagens, ressaltando as artimanhas de Francisco Gomes para se manter numa posição de destaque na sociedade, ganhando as graças de d. Pedro pelo alinhamento de ambos em matéria de esbórnia. Prenhe de ironia e humor, a montagem do romance articula um jogo de máscaras e níveis narrativos que põem em evidência o aspecto metaficcional, enquanto componente pelo qual se problematiza a relação com os dados e o discurso históricos. A posição ocupada pela personagem e pelo narrador, com atividades que variam entre o oficial e o extra-oficial, o público e o privado, permite um olhar privilegiado sobre as personagens e acontecimentos históricos. Assim, d. Pedro não só é apresentado em sua intimidade, carnavalizado ao ter sua imagem associada ao baixo-corporal (o sexo, a defecação, a morte), como é (re)figurado por esse entrelaçamento com a malandragem, mostrado como sujeito esperto e sedutor que confunde com frequência o institucional e o pessoal.

A obra de Ruy Castro (2007), *Era no tempo do rei: um romance da chegada da corte*, passa-se em 1810 e apresenta d. Pedro com 11 anos de idade. O título já aponta o entrecruzamento de referências, situando o período histórico da diegese, a chegada da família

real portuguesa ao Brasil e seu estabelecimento, bem como a referência ao romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, a primeira aparição no romance brasileiro do malandro literário, por meio do protagonista Leonardo. Em grande parte linear, a narrativa segue a aventura de d. Pedro para fora dos limites que lhe eram impostos pelos muros do palácio e de sua condição social, embrenhando-se pelas ruas do Rio de Janeiro joanino. Enquanto passeava pelos cantos marginalizados do espaço urbano, o príncipe quase cai em uma armadilha, mas consegue fugir e é ajudado por um garoto que já o havia visto antes e que passava o dia a vadiar: era o Leonardo, filho do Leonardo Pataca, personagem também referencial, mas advinda da literatura. O golpe em que o príncipe quase havia caído serve de gatilho para uma trama que envolverá uma ex-amante do então príncipe regente, D. João, e a articulação de um golpe de estado para destroná-lo, liderado pela própria esposa, a princesa Dona Carlota Joaquina. A duplicação de d. Pedro em Leonardo reforça, portanto, a construção do príncipe como um malandro, figuração que se interpenetra com as imagens que se tem da identidade, da história e da cidade brasileiras.

Essa interação entre a malandragem e a violência, fazendo com que as atenções do público se desviem da última, dá o tom da obra *Independência ou Mortos* (2012), romance gráfico de Abu Fobiya (pseudônimo de Fabio Yabu, roteirista) e Harald Stricker (ilustrador e co-roteirista). Aqui, é interessante pensar como a linguagem das histórias em quadrinhos é articulada para a reencenação da história, como relações intertextuais e intermediáticas são operadas para a criação de certos efeitos de sentido, conjugando o verbal e o visual para renarrar a história de d. Pedro. Este romance gráfico se inicia com a vinda da família real portuguesa ao Brasil e segue até as lutas para consolidar a Independência, reapresentando personagens e acontecimentos historicamente conhecidos. No entanto, essa representação dos acontecimentos da história é rompida, ao ser intercalada com o elemento sobrenatural, a presença e ataques de mortos-vivos, zumbis devoradores de carne humana, na obra denominados “bestas”. Dessa forma, a luta pela independência política do Brasil se soma à luta pela sobrevivência a esses seres e sua proliferação rápida e mortal, a qual, a certa altura do texto, passa a ser liderada por personagens específicos que buscam dominar o poder político.

A (re)figuração de d. Pedro nesta obra ressalta imagens de virilidade, tanto por meio da paródia dos super-heróis de histórias em quadrinhos quanto pelas cenas em que se apresenta seu grande apetite sexual. Festeiro e galanteador, é ainda assim o herói que decide lutar por seu povo, o que nos permite perceber alguns elementos mal resolvidos do texto, a manutenção de uma imagem nobre e enaltecida ladeada por uma representação ingênua, não problematizadora, das relações de classe, raça e gênero ao longo da história brasileira. Há de se

considerar, ademais, como as relações intermediárias fomentam certos sentidos, atentando-se a peculiaridades que dizem respeito à forma de engajamento do leitor de uma ficção histórica em formato gráfico, linguagem que tende a reforçar o aspecto imagético que o texto conjuga. A leitura dessa obra demanda, além disso, pensar como questões relacionadas à indústria cultural se relacionam com o processo de massificação do texto, seja construindo personagens estereotipadas, seja limitando as possibilidades de sentido ao campo do entretenimento.

Tendo sido livremente baseada no romance de Torero, além de nos romances *A marquesa de Santos* (2008 [1927]) e *Imperatriz no fim do mundo* (2001 [1992]), a minissérie televisiva *O quinto dos infernos* (2002) também nos traz um olhar carnavalizante sobre a história, conduzido pelo signo da malandragem. Escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maya, foi exibida no ano de 2002, entre 8 de janeiro e 29 de março, na faixa das 11 horas. O horário possibilita uma das mais destacadas características da obra: os corpos nus, as cenas de sexo, bem como a ênfase na compulsão sexual desse d. Pedro. Da mesma forma, tem lugar no televisivo um humor escrachado, algumas vezes irônico, outras flertando com a comédia pastelão, exibindo uma visão carnavalizada da história, em que se proliferam as burlas, enganos, relações extraconjugais, por personagens de todos os estratos sociais. Os heróis do período são trazidos para ao âmbito do humano, focalizando suas intimidades, trivialidades cotidianas, entre as quais se desenrolam os acontecimentos e as tramas históricas conhecidas.

Uma segunda linha de força central nas (re)figurações de d. Pedro é o donjuanismo. Mais lembrado como símbolo da sedução, o mito de Don Juan também se relaciona com a burla, o engano, por meio dos quais rompe com as normas e amarras sociais, sobretudo o casamento, pondo em evidência a hipocrisia da sociedade. Por outro lado, esse mito também sinaliza a ruptura com o próprio tempo, por suas atitudes serem desprovidas de culpa e de projetos, impulsividade que lhe dá poder e imprevisibilidade, bem como pela própria busca incessante por satisfazer seu desejo, marca de uma incompletude e de uma tensão com a finitude. Para a reflexão aqui proposta, a conjugação do mito de Don Juan em d. Pedro será pensada a partir dos romances *As maluquices do Imperador* e *A marquesa de Santos*, de Paulo Setúbal, e *O coração do rei* (2008), de Iza Salles, bem como da película *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra.

Outra linha de força que une essas quatro obras diz respeito à problemática dos discursos de fundação (ORLANDI, 2001). São textos que estão implicados em um projeto de construção de um imaginário social, uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), por meio da consolidação de uma memória que articula a união de um contingente populacional em torno de algumas imagens da história. Em relação a Setúbal, Ferreira (2002) ressalta a maneira

como seus romances integram um projeto de construção de uma “comunidade imaginada paulista”, associando elementos da Independência do Brasil com o estado de São Paulo, onde se deu o grito do Ipiranga, ato simbólico inaugural da nação. Sem serem necessariamente “ficções de fundação” (SOMMER, 2004), no entanto, retomam características dessa literatura típica do século XIX e do romantismo na América Latina, como o elemento amoroso que permeia, por meio do casal protagonista, os enredos ligados a pontos centrais da história, ao mesmo tempo em que se preocupam com o futuro, a construção de imagens integradoras do nacional, um projeto identitário e, portanto, político, tanto no sentido amplo como no específico, de ligação com as estruturas do poder.

Um dos questionamentos que apareceu ao longo das leituras desses romances diz respeito justamente à intersecção entre o donjuanismo e os discursos de fundação, elementos que vinham à cena nas mesmas obras, desempenhando papel central, embora, em princípio, fossem vistos como contraditórios. Se o discurso de fundação anseia pela consolidação de uma memória oficial, estabilização de uma referência no imaginário e na memória nacional, “memória temporalizada, que se apresenta como institucional, legítima” (ORLANDI, 2001, p. 13), um imaginário de origem constantemente comemorado, o donjuanismo seria a sua antípoda, seu contrário, aquilo que busca romper com a instituição, a desestabilização e a anulação do tempo, por mais que (embora talvez bem por isso) as personagens donjuanescas sejam principalmente membros da nobreza ou da classe social dominante. Cabe antecipar que o donjuanismo opera um papel, inicialmente, da mesma ordem do enredo romântico nas ficções de fundação, que é o de desviar o foco narrativo e, conseqüentemente, o olhar do narrador de outras facetas das origens do país e de sua história. A dizer, a violência da história, das relações sociais, familiares, a violência do contato e da colonização. Para além disso, os discursos de fundação e o donjuanismo se entrelaçam, sobretudo, a partir do elemento da promessa, conforme analiso a partir de Doris Sommer (2004), que trata das ficções de fundação, e Shoshana Felman (2003), que aborda a relação entre donjuanismo e a promessa. O imaginário fundacional é constituído e alimentado por seu potencial prospectivo, pela promessa que instaura um acordo tácito de construir uma nação a partir daquele ponto, bem como pela construção das origens; dessa forma, a ficção, assim como as festas em praça pública e as demais manifestações simbólicas, atua nesses contextos de modo a fomentar esse imaginário, seduzindo os leitores para participarem do contrato social da nação, como uma promessa de casamento que, no entanto, se mostrará um engodo.

Com um pendor mais tradicionalista e uma confessa submissão à documentação histórica, marcas das obras de Setúbal, *As maluquices do Imperador* abarca, de uma forma

majoritariamente linear, a vida de d. Pedro, desde 1808, até a sua morte, em 1834. Em termos estruturais, sobressai-se o fato, produtivo para a obra, de ser organizada como se fosse um conjunto de crônicas históricas. Essa conformação não impede o caráter cronológico do texto, em que se delineiam claramente as etapas da vida de d. Pedro. Contudo, além de possibilitar alguns momentos de sobreposição — algo sendo contado duas vezes, mas com leves alterações de perspectiva—, organizam-se os centros de sentido do romance a partir de alguns temas, o que não apenas dá certo dinamismo ao ritmo do texto, como permite reorientar os focos do narrador e do leitor continuamente, rompendo com uma linearidade fechada, por vezes apresentando acontecimentos que apenas tangem aos grandes eventos históricos. Desse modo, a imagem de d. Pedro é construída por meio dessas oscilações e vazios do texto, o que relativiza a sua postura como herói, no que influi o interesse de Setúbal em apresentar a intimidade das personagens históricas, ressaltando o lado baixo e humano delas. As maluquices envolvem, consequentemente, o aspecto donjuanesco, as inúmeras amantes que ele teve ao longo da vida, uma forma de viver e agir que, ainda que criticada pelo narrador, passa a ser um elemento de admiração, o desejo de ser como essa figura histórica.

O estilo desse romance, com o foco nos bastidores da história, nos enredos, amores e aventuras secretas e íntimas, segue o primeiro romance de Setúbal, *A marquesa de Santos*, de 1925. Com essa obra, o autor paulista se destacou como escritor de romances históricos, alcançando grande popularidade⁴², consolidada com suas produções posteriores, as quais também tiveram receptividade no meio intelectual, tendo sido eleito membro da Academia Brasileira de Letras em 1934. Nesse primeiro romance, o foco é na personagem Domitila de Castro Canto e Melo, conhecida como a marquesa de Santos, a mais notória e poderosa amante de d. Pedro. Essa condecoração, além dos inúmeros favores financeiros que recebia de d. Pedro e de ele ter assumido a paternidade da filha de ambos, deu um ar de oficialidade ao relacionamento. Além disso, comenta-se com alguma frequência, em textos históricos, sobre as possíveis implicações políticas e institucionais desse relacionamento, com Domitila exercendo um papel de intermediária entre o Imperador e aqueles que buscavam algum favorecimento, o que lhe teria oportunizado ganhos financeiros e estima social⁴³. Ainda que Domitila seja a

⁴² Conforme Antonio Celso Ferreira (2002) recorda, *A marquesa de Santos* alcançou 50 mil exemplares, o que evidencia o potencial mercadológico dessas obras e o entusiasmo dos editores, como foi o caso de Monteiro Lobato, responsável pela publicação desse romance.

⁴³ Isabel Lustosa (2006) comenta sobre o assunto: “Segundo muitos testemunhos daquele tempo, o seu [de Domitila] prodigioso enriquecimento não se deveu tanto à generosidade do amante quanto à sua capacidade de obter propinas e vantagens intermediando pedidos ao imperador” (p. 200); “Qualquer comerciante sabia que, para liberar do porto determinadas mercadorias, bastava molhar a mão da marquesa de Santos” (p. 202). A autora relata ainda a possibilidade de o próprio d. Pedro ter sido cúmplice desses pagamentos.

protagonista, d. Pedro tem um papel de relevo na obra, pondo em certa medida em tensão o lado sedutor do príncipe com a sedução da qual é alvo por parte da amante. O donjuanismo, portanto, encontra uma contrapartida na imagem da mulher sedutora, aos moldes do mito de Carmen, fator que, no entanto, não é tratado de forma mais profunda, por diversas constrições que a produção de Setúbal sofre.

Esses pontos podem ser observados também no romance de Iza Salles, *O coração do Rei*, no qual a história de d. Pedro é apresentada a partir da perspectiva de seu tutor e confessor, o Frei Antônio de Arrábida, que se torna o narrador a rememorar a vida de seu pupilo e soberano. O aspecto memorialista e a relação do frei com d. Pedro dão um tom emotivo à narração, em que os afetos do franciscano contribuem para um olhar que, sem deixar de ser crítico às atitudes do Bragança, acabam tratando-o com eventual tolerância, buscando justificativas para as suas condutas, imiscuindo-se na personalidade da personagem histórica. Dessa forma, sem deixar de humanizar d. Pedro, o lado emotivo tende a contribuir para uma (re)figuração, se não enaltecida, ao menos positiva. Por outro lado, o caráter confesso da rememoração relativiza posturas mais incisivas sobre o passado, uma vez que se evidencia constantemente a posição de onde se narra, assim como a época, um período posterior à morte de d. Pedro. Nessa problematização da escrita do passado, entram em cena a emersão do tempo da narração, em que o Frei Antônio de Arrábida narra o seu manuseio de documentos e cartas, que motivam os caminhos do olhar sobre a história, bem como a conversa com outros personagens. Mesmo sendo um religioso, e por ser o confessor de d. Pedro, o Frei não se furta a apresentar as condutas anti-heroicas da personagem, suas fanfarrônicas e inúmeras amantes, sua grande aventura amorosa com a marquesa de Santos e a negligência para com Dona Leopoldina. Don Juan é novamente pareado com o discurso de fundação, como duas facetas da personagem d. Pedro, mas cujo liame fica obscurecido.

O filme *Independência ou Morte* (1972), de Carlos Coimbra, também retoma essas linhas de força, com uma reencenação épica da história brasileira, enaltecimento que se integra aos projetos nacionalistas do período da ditadura civil-militar, fortalecidos no governo Médici (1969-1974). O que se ressalta aqui é a narrativa épica da história, reforçando o alinhamento da obra com as comemorações do sesquicentenário da Independência. A sedução donjuanesca mais uma vez se torna a sedução de d. Pedro com relação ao povo, apresentando-se como aquele que seria capaz de conduzir o país à liberdade, prometendo-lhes a construção da nação. A faceta menos heroica da personagem, seu caráter boêmio, instável, é contrabalanceado, na narrativa fílmica, pelos benefícios que propiciou ao Brasil.

Sendo também uma prática do campo do anti-herói, enquanto ser às margens da sociedade ou de suas normas e o avesso do altruísta cavaleiro medieval, a malandragem contempla vários pontos de contato com Don Juan, como a própria sedução, a esperteza, o talento para transitar por diferentes camadas sociais, assim como uma identidade que se mostra ambígua, cindida, como se percebe nos mascaramentos e enganos que acompanham as duas figuras literárias. A fluidez do discurso da malandragem, por sua vez, permite sua incorporação em uma visão festiva ou alienada/alienante da história, da identidade e do povo brasileiro, perspectiva que novamente se volta ao esquecimento ou higienização dos lados sangrentos dessa história. Nesse sentido, o malandro não deixa de comparecer também em perspectivas fundacionais do Brasil. Esses entrecruzamentos demonstram a possibilidade de outros arranjos entre as obras, de diferentes conexões e modos de ver, caminhos que conectam os capítulos desta tese para além da linearidade deste texto ou de pretensões histórico literárias. Voltarei a esses pontos no capítulo conclusivo.

2.9 FICÇÃO HISTÓRICA: ARQUIVO E TEMPORALIDADES

Dispersa por suas (re)figurações, disseminada por materialidades que evocam e se constituem no encontro e choque entre distintas temporalidades, a personagem histórica apresenta uma relação múltipla com o tempo. As obras que constituem o *corpus* desta pesquisa produzem sentidos que são historicamente situados, dizem respeito ao funcionamento discursivo que se vincula a um determinado período histórico e suas tensões. Para além disso, a história também nelas entra por meio da leitura, que põe em conflito os sentidos e perspectivas em jogo em cada obra, (re)figurando as próprias relações entre os textos e movimentando-se por entre a rede que os interconecta. Dessa forma, produção e recepção se entrecruzam na construção de um arquivo literário que, por sua vez, se abre para o discurso espacial, para o viver cotidiano, compartilhamento de linhas de força simbólicas que desenharam os trajetos urbanos. Entra em pauta, portanto, a noção de historicidade, que permite ver a história como mais que um pano de fundo, questionando a “transparência da linguagem”, percebendo, assim, como ela está diretamente implicada nos “processos de construção dos sentidos” (NUNES, 2005, p. 1).

Como a biblioteca borgeana, esse arquivo das (re)figurações ficcionais de d. Pedro envolve uma ruptura com a linearidade histórica, saltos repentinos que conectam leituras e releituras. Assim, ele se constrói pelos trajetos que, como críticos, nele realizamos, as múltiplas possibilidades, as bifurcações que demandam decisões, pontos nodais que fazem da pesquisa

também uma narrativa, o caminhar/errar por um bosque e as diferentes formas de encarar esse passeio pelo labirinto de discursos. Busco, portanto, uma leitura do arquivo que tenha em vista o trabalho com a historicidade, o que significa “realizar percursos inusitados, seguindo-se as pistas linguísticas, traçando percursos que desfazem cronologias estabelecidas, que explicitam a repetição de mecanismos ideológicos em diferentes momentos históricos, que localizam deslocamentos e rupturas” (NUNES, 2005, p. 1-2). O arquivo, dessa forma, é espaço de polêmica e se abre para o confronto de interpretações, cabendo a nós identificar as linhas de força, as “filiações discursivas”, “[...] explicitando o movimento dos sentidos e dos sujeitos” (NUNES, 2005, p. 3).

Como coloca Magdalena Perkowska em *Historias híbridas* (2008), “Cada novela traça uma imagem ou visão não apenas de um acontecimento pretérito concreto, mas também da história e do discurso histórico e sua relação com o presente”⁴⁴ (PERKOWSKA, 2008, p. 37). Nesse sentido, há uma implicação do sujeito que escreve sobre a obra, que faz com se possa perscrutar as relações que se estabelecem entre a matéria narrada e o ato de enunciação do qual ela (re)surge. Mesmo no romance histórico de feição mais tradicional, portanto, há esse jogo entre diferentes tempos, a distensão entre um presente composicional e de leitura, um presente de enunciação (quando não há correspondência entre narrador e autor implícito) e o presente da história narrada.

Este trabalho sobre as (re)figurações de d. Pedro envolve, portanto, uma luta política, percebendo a disputa de sentidos e narrativas que se dá na literatura e no espaço urbano, conflitos que evocam um “dever de memória” e que se desdobram no tempo presente: “a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado” (GAGNEBIN, 2013, p. 16). É a ficção histórica como uma aposta contra o futuro (MARTÍNEZ, 1996), para que possamos, como diz o Fernando Pessoa de Saramago, “perturbar a ordem, corrigir o destino [...] Para melhor ou para pior, tanto faz, o que é preciso é impedir que o destino seja destino” (SARAMAGO, 2018, p. 340). Rompe-se com determinismos, com um olhar teleológico, desafiando imagens e práticas cristalizadas, ativando o potencial desestabilizador da experiência artística.

A ficção histórica engendra a (re)encenação do passado, por meio da imaginação que orchestra fragmentos de mundos (como os denominados históricos) e efetua uma dobra nos

⁴⁴ “Cada novela traça una imagen o visión no sólo de un acontecimiento pretérito concreto, sino también de la historia y del discurso histórico y su relación con el presente”.

tempos, pondo em tensão passados e presentes, o outrora e o agora, a partir do que podemos dar forma e (con)figurar um futuro:

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61).

Didi-Huberman assinala o potencial político da imaginação, bem como da criação ficcional, que nos permite repensar o nosso “princípio esperança”, o contato entre o Outrora e o Agora que gera um clarão, “uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60). Nesse sentido, levo em consideração a posição do romancista de ficções históricas ao voltar-se para o passado e a maneira como ele e seu tempo se implicam nesse movimento.

A responsabilidade da análise literária exige-nos, portanto, a superação do historicismo, o olhar que, ao significar o passado, o faz saltar do *continuum* do tempo. Ao vislumbrar o polirritmo do espaço e de que somos feitos (ROBIN, 2016), podemos entender que o passado não é apenas passado, soterrado, decaído, mas que nos diz algo constantemente, ecoando e reverberando, moldando nosso viver. Como coloca Walter Benjamin (1987), nas dez teses “Sobre o conceito da história”:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, **existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.** Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma força messiânica para a qual o passado dirige um apelo (BENJAMIN, 1987, p. 223 – grifo meu).

Há uma luta da qual não podemos, não devemos fugir, um clamor da história que demanda nossa ação. Analisar os processos pelos quais d. Pedro I é (re)figurado, tornado uma personagem *transtópica*, que atravessa os lugares pré-estabelecidos e evidencia a porosidade das fronteiras entre história e ficção, envolve pensar a sociedade brasileira, considerando o quanto e como os tempos se entrelaçam, o que é ressaltado pela ficção histórica, reafirmado em suas vertentes metaficcionais. É possível, portanto, ver a literatura em sua abertura para o mundo, o mundo como o incomensurável que só apreendemos ao ser simbolizado, a ficção histórica a nos dizer sobre o mundo contemporâneo e sobre o futuro, os sonhos de cada época, o presente como uma irrupção de tempos.

A CIDADE, A RUA E O IMPERADOR (excursão espacial 2)

6:30 da manhã. São Paulo. Homens e mulheres se acotovelam no vagão. Linha 10 Turquesa, direção do Brás. Pela janela se observam figuras de homens amarelos, estampados sobre o paredão em forma de arco que compõe um dos prédios da estação Ipiranga, cujas bordas se interrompem na passarela central, a passagem entre as duas plataformas, entre dois polos que intercambiam embarque e desembarque, três linhas férreas, três margens se contarmos a invisível da linha expressa que corre pelo meio. A cerca de um quilômetro e meio daqui, passa o riacho que dá nome à estação, canalizado, as margens concretadas, tal qual costumam ser nas metrópoles, como se fossem águas inconvenientes. Logo ali, integrando essa memória pelo espaço, está o museu homônimo que motivou essa parada de trens. Mas eles ignoram isso, provavelmente, as mentes voltadas para o horário da chegada ao trabalho, para as bolsas, malas e mochilas sempre à frente a evitar roubos, para os filhos que ficaram em casa ou que não existem, para o dinheiro que nunca chega no fim do mês. E os homens amarelos sobre seus cavalos, levantando suas espadas, continuam ali, sendo observados (e observando?). Olhares meio perdidos, alguns atônitos, alguns rindo, ali estão, celebrando, mãos aos céus, todos com chapéu, menos um, que está maior, mais à frente, na parte direita da imagem, cabelos escuros, bigodes conectados com as costeletas.

Encerrados, rios e passageiros contemplam d. Pedro nos fazendo independentes.

O mural de que se fala é um grafite d'OSGEMEOS, Gustavo e Eduardo Pandolfo, paulistas, artistas de renome internacional e expoentes da cultura hip hop no Brasil. A obra, de 2004, foi feita em parceria com os também artistas plásticos, grafiteiros e muralistas Ise e Nina Pandolfo, integrando um projeto para as estações da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos). O grito do Ipiranga é o mote para a imagem, que busca adequar ao espaço limitado daquela parede uma (re)figuração do acontecimento, o que motiva o recorte das personagens e sua disposição, o ângulo do braço de d. Pedro e sua espada. Os elementos do painel, assim como a própria estação em que se encontra, indicam que a principal referência é o quadro de Pedro Américo, “Independência ou morte” (1888): as vestimentas dos soldados (a farda branca, o elmo bege com detalhes dourados), o cavalo marrom, uma construção ao fundo (a “Casa do Grito”). Segundo Iara Lis C. de Souza, a obra de Pedro Américo se tornou a “versão oficial do gesto que funda o país, uma versão ‘militarizada’ na qual o povo brasileiro está às margens, alheio à grandiosidade do feito, defendendo que as mudanças se dão por meio de ‘heróis e fatos grandiosos’” (SOUZA, 2000, p. 8). O pintor tinha consciência sobre esse caráter militar das figuras, que justificou pela atmosfera belicosa que antecedeu e sucedeu o evento, de

acordo com sua concepção de que a época imprime sua índole nos indivíduos, como apresenta em seu texto *O Brado do Ipiranga* (AMÉRICO, 1999), publicado em 1888 como forma de explicitar os aspectos composicionais de sua pintura.

FIGURA 1: Independência ou Morte! (O grito do Ipiranga)



Fonte: AMÉRICO (1888) – Museu Paulista

Pintado em Florença, entre 1886 e 1888, *Independência ou Morte!* foi realizado especialmente para o salão de honra do Monumento do Ipiranga, edifício que seria construído na área do grito para comemorar o acontecimento, mas que foi inaugurado apenas em 1895, sob o nome de Museu Paulista e já na República. Exemplo de pintura acadêmica, estava alinhada ao projeto nacionalista do último período do Império, obras favorecidas pelo mecenato de d. Pedro II que, vendo na obra de arte um papel político de construção da identidade nacional, tomou para si a tarefa de patrocinar instituições como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes. A partir de 1855, sobretudo, que foi engendrado “um projeto comum, que poria a academia diretamente a serviço da construção do imaginário do Império” (MATTOS, 1999, p. 83). Com a Guerra do Paraguai, ocorreu uma mudança de inflexão nas pinturas oficiais, relacionado ao processo de secularização da imagem do monarca, deslocando-se da figura do imperador para os heróis nacionais destacados por seus atos, passando de um modelo alegórico para um narrativo (MATTOS, 1999). O modelo era ainda a pintura acadêmica francesa, mas agora baseada na iconografia associada a Napoleão Bonaparte, figura em consonância com o projeto expansionista da referida Guerra.

Por meio de contrato assinado em 14 de janeiro de 1886, entre o artista e o presidente da Comissão do Monumento do Ipiranga, acertou-se o prazo, o preço, as condições de elaboração da obra e seu tamanho, registrando o compromisso de criar um “quadro histórico comemorativo da Proclamação da Independência pelo príncipe regente D. Pedro nos campos do Ypiranga” (OLIVEIRA, 1999, p. 66). Por sua difusão sob vários formatos e variantes, a obra de Pedro Américo foi a imagem do acontecimento que “mais profundamente enraizou-se no imaginário social, tornando-se parte integrante de nossas heranças culturais tanto quanto o episódio que procurou perpetuar” (OLIVEIRA, 1999, p. 64). Na década de 1920, a obra já tinha grande repercussão popular, ao menos segundo o diretor do Museu Paulista, Afonso de Taunay, o qual, junto aos historiadores da época, via na obra não só um documento de arte, mas também da própria história da Independência. Atribuía-se ao pintor não o “estatuto de produção simbólica e imaginária, dotada de linguagem e historicidade próprias, mas o de ‘visualização’ verossímil e fidedigna da história [...]” (OLIVEIRA, 1999, p. 65). Enquanto palco privilegiado para festividades cívicas, construiu-se a equiparação entre fato, lugar e imagem, aspecto intensificado com o centenário da Independência, dando visibilidade ao quadro e reiterando a prática de reproduzi-lo em diversos tipos de produtos (OLIVEIRA, 1999). Essa popularização, no entanto, apagou as condições de produção da pintura, acerca da política imperial de conformação de um imaginário histórico-nacional, das querelas políticas em torno do monumento, bem como das dificuldades e esforço do pintor para ter seu projeto aceito pela comissão (OLIVEIRA, 1999).

Com uma configuração cuidadosa, criando unidade e harmonia entre as figuras e elementos, *Independência ou Morte!* sugere um percurso de leitura que parte do caipira com carro de boi, à esquerda. Essa é a figura de identificação do observador, pela posição, tamanho e proximidade, ponto de vista que contribui para a interpretação heroica do evento, pois essa posição se encontra em um desnível, real e simbólico, em relação ao príncipe, ao qual direcionamos o olhar (MATTOS, 1999). A grandeza da personagem histórica é reforçada pelo diálogo com a iconografia sobre Napoleão, cujas qualidades de estadistas eram transferidas para a figura de d. Pedro I (MATTOS, 1999). Entre o príncipe e o cavaleiro a sua frente, de costas para público e que responde ao brado, arrancando os laços portugueses, cria-se um núcleo discursivo básico. Esse eixo é a base para o desenvolvimento da estrutura narrativa, com a guarda de honra articulando as duas metades/planos da pintura. O movimento brusco para a direita do cavaleiro conduz nosso olhar para aquele grupo de soldados e sua reação, que nos mostra tanto da ansiedade e tensão que antecederam o ato (como se eles se preparassem apressados pela chegada repentina de d. Pedro) quanto do entusiasmo com a proclamação. O

movimento, assim, vai do brado para a sua consequência, da figura do comandante, calmo e estrategista, para os soldados, agitados e combativos — a conclusão dramática da ação conduzida pela coragem do herói (MATTOS, 1999). Essa narrativa cria, portanto, uma estrutura piramidal de poder, a soberania nacional relacionada com “preservação de uma elite política e intelectual, sob a liderança de um soberano decidido e forte e apoiada por um exército poderoso, honrado por vitórias e fiel ao comando desta elite” (MATTOS, 1999); estrutura na qual o povo não tem papel ativo, deixando “seu destino nas mãos do soberano da nação (no quadro sua posição de espectador e admirador do evento é evidente” (p. 96).

A pintura pretende, desse modo, construir uma imagem convincente da Independência (no sentido de remeter ao quadro de modo verossímil e de seduzir o espectador), em consonância com as ideias do Segundo Reinado acerca da nação. A composição equacionada, equilibrando as partes e apresentando um conjunto claramente legível, aponta a “intenção de Pedro Américo de veicular, para além do fato histórico, ideais patrióticos, que, como vimos cabiam exemplarmente no contexto da relação entre a academia e o imperador” (MATTOS, 1999, p. 99-101). Isso reflete sua adesão não apenas ao projeto nacionalista da academia como à tradição idealista da pintura histórica, ainda que faça concessões pontuais ao estilo realista, marcado no estudo cuidadoso que fez do acontecimento, tendo refletido sobre a “veracidade” histórica. O fato, por sua vez, é reconfigurado de acordo com as regras da tradição estética, à composição geral do quadro e ao *decorum*, sobretudo no que diz respeito à “adequação externa” da obra, a representação do ato como exemplar (“A pintura de uma história não deveria reproduzir a história propriamente dita, mas sim extrair dela o seu caráter perene e portanto ideal” (MATTOS, 1999, p. 124)). Com isso, a obra se encontra no meio dos debates em torno da função dos quadros históricos, entre as posições positivistas que privilegiavam o retrato objetivo dos fatos (realista), e as posições que buscavam o aspecto moral daquilo que era apresentado (idealistas). Em alguma medida, Pedro Américo concilia essas duas vertentes, “‘realismo’ no detalhe, ‘idealismo’ no conjunto da composição [...]” (MATTOS, 1999, p. 129). Como o pintor relata: “se não acertei, ao menos esforcei-me por ser sincero reprodutor das **faces essenciais do fato**, sem esquecer totalmente as **difíceis e severas lições da ciência do belo**” (AMÉRICO, 1999, p. 27).

A obra d’OSGEMEOS instaura, portanto, um diálogo com o quadro de Pedro Américo, com a tradição na qual ele se insere e, além disso, com os usos que foram feitos desse imaginário da Independência com o qual o pintor contribuiu. Em termos de conteúdo, as diferenças entre as duas obras começam a se evidenciar pela falta do chapéu de d. Pedro, que contribui não apenas para sua identificação (pelo formato do cabelo) como permite uma melhor

utilização do espaço pictórico. Esse espaço, como é possível perceber nas imagens no site dos artistas, era bastante reduzido, entrecortado por janelas, exigindo, assim, uma modelação da imagem aos imperativos de uma forma diferente do retângulo. O destaque em tamanho à figura de d. Pedro, por outro lado, talvez tenha exigido o reforço de elementos que melhor o identificassem, sendo que o chapéu não seria um deles, pois o adereço não costumava aparecer em seus retratos (no quadro de Pedro Américo, o título e tema da obra, bem como a centralização da personagem, identificam-na). A sua posição, ou o ângulo pelo qual é observada, também é alterado em relação à pintura, em que vemos a personagem da esquerda para a direita, enquanto que no mural o vemos da direita para a esquerda; essa inversão, ainda que justificável pelo espaço da pintura, por outro lado, cria um efeito de espelhamento, pela inversão, com a obra de Pedro Américo no museu, que se encontra próximo.

FIGURA 2: Primeira parte do Mural Estação Ipiranga CPTM (2004) - OSGEMEOS, Ise, Nina Pandolfo



Fonte: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/estacao-ctpm-ipiranga/#!/3487>

O maior estranhamento que a obra d'OSGEMEOS provoca, em relação à uma visão canônica da história, no entanto, se dá pelo próprio estilo da composição, estilização das figuras humanas recorrente na obra deles, cujos elementos como as cores, formato dos olhos, boca e nariz, constituem suas marcas autorais. O traço dos artistas introduz uma diferença em relação a uma representação realista da figura humana, sem deixar de ser figurativo, e evoca uma outra tradição imagética, relacionada à arte de rua. Há, assim, um diálogo com o quadro e com os

valores a ele vinculados (tanto por seu projeto quanto por sua recepção), bem como com a forma como ele foi utilizado ao longo do século XX para reforçar um imaginário nacionalista (mesmo que readequando o foco de interesse, do caráter monárquico para o militar do ato). Se pensarmos na reflexão que o painel pode nos propor, ela diz respeito, assim, não só ao gesto de d. Pedro, mas também à sua reconfiguração por Pedro Américo e sua manutenção mesmo em tempos de República. Dessa forma, jogando com essa permanência no imaginário, propõe questionar o que fomenta essa permanência e o que está implicado nela; se há sentidos e valores que se mantêm entre aquele período e agora, isso não deveria, portanto, ser posto em questão?

No site d'OSGEMEOS, é possível acessar o portfólio dos artistas, no qual aparecem algumas informações sobre o projeto realizado com a CPTM: “Em parceria com a CPTM, OSGEMEOS realizaram intervenções em várias estações de trens da cidade. Na estação Ipiranga, o trabalho contou com a colaboração de Ise e Nina Pandolfo. O objetivo do projeto foi aproximar da arte o público usuário do transporte público”⁴⁵. Tendo em vista que o projeto envolveu outras intervenções, em outras estações, com outros artistas, entende-se que esse “aproximar da arte o público” diz respeito a conversão desses espaços de trânsito em ambientes de possível fruição estética, pelo contato com o próprio grafite. Ainda que proporcione o contato a arte, o projeto não deixa de ter contornos discutíveis, como se observa no artigo de opinião do secretário estadual dos transportes metropolitanos de São Paulo, Clodoaldo Pelissioni, na revista Linhas (2017), intitulado “Educação, bom senso e prosperidade”. Pelo texto, o grafite é valorizado principalmente por sua oposição às pichações (apagando uma dinâmica mais complexa que envolve a semelhança das duas manifestações, enquanto expressões da cultura urbana). No texto, as pichações são abordadas como o grande problema que a empresa tem combatido com o projeto cultural envolvendo o grafite, com propósitos educativos. O objetivo de higienização urbana e a atitude salvacionista da arte é patente no discurso.

No artigo “Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação” (PIZZINATO, TEDESCO, HAMANN, 2017), os autores analisaram, a partir de entrevista com 21 participantes não produtores, como eles reagem a manifestações ligadas à arte chancelada, ao grafite e à pichação, atentando para aspectos psicossociais das modalidades, seus regimes de visibilidade e as significações que as qualificariam e diferenciariam. As questões buscaram levar os participantes a refletirem a partir das posições de espectador, de poder público e de

⁴⁵ O projeto grafite, da CPTM, teve início em 2001. Destaca-se o evento Grapixo, de 2003, coordenado pelo grafiteiro e muralista Ise, com a presença de 50 grafiteiros, em que foi criado um painel coletivo na Estação Bras. A partir de então, muitas outras obras foram acordadas com a companhia, contabilizando cerca 33 estações com grafites em São Paulo (*O PULO*, 2017).

criador. Com relação à arte chancelada, aparecem nas respostas termos que a valoram positivamente, como cultura (erudição do artista, legitimando a obra por si próprio), técnica (estilo e tecnologia, noção de melhoramento) e caráter internacional (reconhecimento, valor chancelado pela mídia). Com o grafite, os termos que se sobressaem dizem respeito ao planejamento (oscilando entre algo projetado ou espontâneo), à preocupação “estética” (certa aproximação da arte chancelada, mas como uma narrativa mais coletiva que quer passar uma mensagem positiva) e à consciência social (cuidado urbano, caráter pedagógico, moralizado). Visto como mais fugaz e inconsequente que a arte chancelada, o grafiteiro apresentaria uma organização e um funcionamento que o diferenciaria, especialmente, do pichador. A pichação possui, assim, uma avaliação sobremaneira negativa nas entrevistas, com recorrência de termos como desrespeito à cidade (cidade como entidade sacralizada, superior aos indivíduos), sujeira e depredação (ligados à imoralidade do ato), e comunicação tribal (não universal); além disso, seria realizada por sujeitos indisciplinados, que deveriam ser educados, não sendo rara a evocação da lei nos argumentos apresentados. Dessa forma, em relação às demais manifestações na rua, a pichação é vista como ato delitivo desprovido de sentido, desconsiderando seu funcionamento e organização (coesão das práticas, formas de ação, suportes), seu pertencimento a uma cultura, bem como seu potencial e sentidos políticos. O discurso artístico, assim, se alia ao jurídico como reguladores, ignorando que as pichações “são marcas de itinerários e percursos que entram em conflito com outros processos de homogeneização urbana [...]” (PIZZINATO, TEDESCO, HAMANN, 2017, p. 9).

Essa pesquisa é interessante para sondar a maneira como as manifestações de rua são recebidas, reforçando esse caráter opositivo entre a pichação e o grafite, mas ainda tomando este último como uma obra mais lúdica, não comparável à arte chancelada. O apoio ao grafite contrasta, portanto, com a rejeição hegemônica à pichação, o primeiro atendendo aos gostos majoritários, o segundo, encerrado no “hermetismo da incomunicabilidade” (BRAGA, 2019, p. 88). Como apresenta Felipe Braga (2019), há disputa em torno da definição de grafite: enquanto alguns acadêmicos e estudiosos reforçam o elemento de transgressão e características bem delimitadas, referentes à falta de planejamento e urgência, a obra de muitos artistas, entendidas popularmente como grafite, extrapolam esses enquadramentos. O conhecimento cotidiano, dessa maneira, altera o funcionamento e compreensão do campo, expandindo-o: “Não existe grafite no singular, com artigo definido; existem, isso sim, empreendimentos estéticos diversos que identificam na palavra ‘grafite’ a melhor descrição para o seu projeto artístico pessoal” (BRAGA, 2019, p. 26). Trata-se, em todo caso, de uma performance de presença que modifica a visualidade urbana (BRAGA, 2019), cujo amplo respaldo “por parte da população

desencadeia uma resposta da administração pública no sentido de *regulamentar as condições de permissibilidade das intervenções [...]*” (BRAGA, 2019, p. 82).

Essas intervenções autorizadas tendem a ser melhor recebidas pelo gosto do cidadão-médio, ao que se aliam discursos que veem nessas obras potencial de democratização da arte. Por outro lado, “se a prerrogativa da figuração e do colorido projetam a arte urbana no entusiasmo da opinião pública, coisa distinta se passa nos extratos de *especialização artística*”, conforme afirma Braga (2019, p. 100), apontando para o contraste entre o leigo e o perito acerca do grafite. O entusiasmo da crítica se torna desconfiança sobretudo quando a linguagem é trasladada para os espaços tradicionais, como o museu, passando a ser avaliada segundo os critérios da arte contemporânea e considerada negativamente, como obra de entretenimento, demonstrando uma assimetria simbólica, como o autor evidenciou a partir de resenhas sobre uma exposição d’OSGEMEOS (BRAGA, 2019). Pela análise da argumentação dos textos, o autor considera que o projeto dos artistas tem resistência da crítica perita, tanto por ter uma “elaboração visual de apelo massificado”, quanto por não se alinharem aos “parâmetros de sutileza, complexidade e erudição da arte contemporânea” (BRAGA, 2019, p. 103). Dessa forma, a cisão entre público e crítica é reforçada: enquanto se despreza o acessível, testemunha-se a popularidade da exposição (BRAGA, 2019).

Tanto no museu como na manifestação autorizada, a linguagem do grafite carrega algo que sobrevive à institucionalização: “A força poética da linguagem consiste em submeter o urbano ao atrevimento gráfico para produzir significados que são *irredutíveis à imagem isolada*” (BRAGA, 2019, p. 104). O traço, portanto, evoca uma cultura e apresenta relações com o espaço urbano, tanto com o entorno da obra quanto com as demais manifestações da arte urbana espalhadas pela cidade. Assim, “a força do grafite paulistano, mesmo quando autorizada, emana de suas constantes capturas da cidade, de sua inesgotável capacidade em desafiar a familiaridade do habitual, alterando reiteradamente a visualidade urbana” (BRAGA, 2019, p. 104). Constitui-se uma significação em rede com a cidade, mesmo quando se trata de um projeto com órgão público ou quando remete a outras obras. Obra de amplo alcance, o grafite apresenta-se como “um código estético que, tributário das franjas periféricas (tanto na forma quanto no conteúdo), homenageia a dignidade artística da privação” (BRAGA, 2019, p. 181).

O grafite diz da vinculação de OSGEMEOS à cultura hip hop, caracterizando um modo de construção imagética específico que alinha a obra com um espectro de uma cultura de feitiço popular, essencialmente urbana, ligada às manifestações artísticas da rua. Entra-se, dessa forma, em um jogo de posições, um entrelaçamento, entre cultura popular, o grafite (ainda que já tendo

passado por um processo de aceitação pelos espaços artísticos da elite)⁴⁶, e a cultura erudita, a tradição historiográfica e a produção pictórica de moldes academicistas de Pedro Américo. Esse grafite evidencia, com isso, a porosidade dessas fronteiras, reconfigurando *Independência ou Morte!* segundo um novo conjunto de relações, em um outro momento histórico, uma nova enunciação que gera a diferença. Não se trata da valoração maior de um ou de outro, mas de vê-los como textos visuais que produzem diferentes sentidos, a partir de distintos projetos e códigos estéticos, motivados por diferentes formas de engajamento.

Ainda que baseado em justificativas questionáveis, da visão utilitária da arte como meio de educação e de higienização da cidade, a validade do projeto está em que a obra d'OSGEMEOS possibilita que o próprio grafite também seja visto como uma arte legítima, um texto que não é autoevidente, sendo passível de converter-se em objeto de estudo acadêmico e de ensino nas escolas. Mesmo sob a pecha de massificado, o grafite demanda um gesto de interpretação e está associado à construção de um leitor crítico, tanto de obras de arte quanto de seu papel na sociedade. Além disso, evoca discussões sobre os espaços legitimados para a veiculação de obras de arte, abrindo possibilidades distintas de sua experimentação.

No entre-lugar do popular e do erudito, entre o Museu do Ipiranga (em que se encontra a pintura fundacional) e a estação de trens, d. Pedro e a proclamação da Independência são (re)figurados. Pelo traço do grafite, as imagens do gesto inaugural são reinventadas, refundadas, a própria força da cor e da linha conduzindo esse efeito disjuntivo sobre o acontecimento comemorado, traço pelo qual se entrelaçam as temporalidades, passado e presente. Trata-se da tensão inerente ao diálogo intertextual, não apenas com a obra de Pedro Américo e os sentidos que ela constrói, mas também com a obra enquanto artefato cultural, partícipe de um projeto nacionalista específico do final do segundo reinado, apropriado tanto pela República quanto pelo governo paulista (como trabalharei no terceiro capítulo desta tese).

O entrelaçamento temporal é movido pelo olhar sobre o passado que se impregna de uma força artística inédita (o traço do grafite), e potencializado pela segunda parte do mural, no prédio oposto. Ali se encontra pintado um vagão, ao modo dos próprios trens da CPTM. Nas janelas das portas se observam os passageiros amontoados, o estilo de alguns confirmando serem parte da mesma obra. À diferença das figuras da Independência, o grupo é heterogêneo,

⁴⁶ Sendo relacionado à arte de rua, é de se considerar provável não se tratar de uma aceitação consensual e que, quando ocorre, ainda pode vir com tonalidades paternalistas presas a um sistema de hierarquia entre as artes. Além disso, as próprias condições de existência e consequente exibição de um painel estabelecem uma diferença prática que incide na preservação dessas obras: diferentemente de um quadro, elas se encontram expostas às intempéries ou, em alguns casos, aos preconceitos de gestores públicos (conferir o caso do apagamento dos grafites da rua 23 de maio, em São Paulo, tanto em 2008 quanto em 2017 (ALESSI, 2017)). O grafite, portanto, possui uma relação diferente com a noção de perenidade da obra de arte, abrindo-se para a possibilidade do desgaste do tempo.

oito personagens com características, cabelos e cores de pele distintas, espremidos naquela pequena fresta pela qual d. Pedro é observado, a ponte entre os tempos que, entretanto, também ressalta a diferença entre as duas realidades e os sentidos que convocam. Os passageiros que chegam à estação pelos trens ainda são incorporados nessa encenação por um detalhe nos cavalos: as viseiras atuam como espelhos, nelas está pintada a imagem do trem na plataforma, conectando os dois murais, mas também construindo um drible semântico cujo efeito é, ao fingir essa entrada na obra de arte, fazer os passageiros se tornarem de fato parte dela. Assim, faz-se do trânsito cotidiano pela estação uma experiência artística, como uma instalação, em que o que se observa torna-se o observador, em que o público passa a participar da obra.

FIGURA 3: Segunda parte do Mural Estação Ipiranga - OSGEMEOS, Ise, Nina Pandolfo



Fonte: <http://www.osgemeos.com.br/pt/projetos/estacao-ctpm-ipiranga/#!/3443>

O mural com o trem retoma a figura do caipira, a qual também se posiciona no ponto de vista do observador do quadro de Pedro Américo, constituindo-se como uma “figura retórica” (MATTOS, 1999), com o caráter metalinguístico de indicar aquilo que devemos observar, desencadeando o movimento narrativo da obra. O prosaísmo do caipira e seu susto com o ato heroico (que não esperava, do qual não participa, e que talvez não saiba em que medida lhe diz respeito) parece se manter nas figuras do trem e, consecutivamente, na ocupação desse espaço pelos trens reais que chegam na estação. Ainda que semelhantes, há um deslocamento na configuração da participação do observador entre as duas obras, por conta do

arranjo distinto pelo qual o grafite se apresenta: ele constrói, portanto, um jogo de espelhos, em que os passageiros do trem se observam, colocando-se em relação à imagem de d. Pedro e em relação a si próprios, uma participação física e do olhar, a qual, por sua vez, já comparece no quadro de Pedro Américo. Na circulação (e confronto) de sentidos entre as duas obras, um dos incômodos que surgem pode dizer respeito mais aos elementos que se mantêm do que aqueles que rompem, os sentidos que ainda mais de um século depois frequentam o imaginário da nação e de sua fundação. Ainda somos colocados ou pensados numa posição passiva com relação à história, como se não a compreendêssemos, mantendo-se a dependência dessas figuras de lideranças, que dialogam somente com a parte do povo que lhes é conveniente? Qual o alcance do gesto de d. Pedro? O grito precisa ser repetido, todos os dias...

Esses pontos buscam pensar o uso dessas memórias, os discursos que circulam a partir desses textos imagéticos e os mobilizam para a construção de uma imagem de nação e do povo brasileiro. A obra d'OSGEMEOS, ao lançar mão de um conjunto de estratégias, como o diálogo intertextual, o gesto metalinguístico, assim como sua relação com a arte urbana, põe em discussão a nossa relação com a história, a resistência do discurso oficial que mantém a separação entre os dois murais do grafite, assim como a disputa entre quem seriam os atores da história, para poder, por meio do traço e da montagem, indicar o possível da porosidade das fronteiras, o efeito metaficcional que se coaduna à carnavalização, enquanto aberturas entre obra e leitor, entre a cena e a plateia. A disjunção dos tempos é posta em cena pelo jogo intertextual, pelo destronamento da oficialidade que se viabiliza pelo grafite e pelo estilo d'OSGEMEOS, parodiando as imagens cristalizadas da história e pondo em causa os valores que elas congregam, com a força de uma arte gestada no espaço da rua e da cidade.

3 MALANDRAGENS IMPERIAIS

Sei que eles falam
 Deste meu proceder
 Eu vejo quem trabalha
 Andar no miserê
 Eu sou vadio
 Porque tive inclinação
 Eu me lembro, era criança
 Tirava samba-canção
 Comigo não
 Eu quero ver quem tem razão
 (“Lenço no pescoço” – Wilson Batista)

Tocando viola, pronto para a briga (tanto na navalha quanto na rima), afinado em galanteios e evitando o trabalho. Traços que compõem uma das imagens possíveis do malandro, visão estereotipada que muitas vezes encobre a flexibilidade e variabilidade dessa figura, à qual se agregam uma série de outros adjetivos que fazem suas representações oscilarem entre o canalha egoísta e o vagabundo de bom coração. Navegando entre polaridades, entre ordem e desordem, ociosidade e trabalho, dependência e autonomia, sem conseguir se estabelecer em nenhum dos lados ou efetuar a síntese deles, o malandro se mostra como “signo eloquente de brasilidade” (MILTON, 2007, p. 395), para bem, para mal ou para além. Assim, a malandragem alimenta a forma como vemos a nós mesmos e como cremos ser vistos pelos outros, permeando tanto nossas relações cotidianas quanto a relação com o estrangeiro.

Amarrado a uma imagem que se tem do Brasil e do brasileiro, o malandro e a malandragem atravessam as (re)figurações de d. Pedro, incorporadas como máscaras na reencenação da história. Mesmo a personagem histórica do imperador parece pender para o campo do anti-herói, ou dos heróis populares, como prefere Antonio Candido (1993) ao pensar o malandro, sendo frequentemente lembrado pelo caráter boêmio, por desafiar as normas de conduta de seu posto, pelo convívio relativamente fácil com pessoas de todas as classes sociais. Como relembra Isabel Lustosa (2006), d. Pedro “nunca foi de se deixar ficar confinado em palácio” e sempre manteve “contato direto com o povo. Tornou-se um personagem das ruas, das praças, que se misturava com a gente comum, que não atendia às convenções, nunca permitindo que o príncipe sufocasse nele o homem” (p. 60). Essa amabilidade não isentava a atitude ambígua, alternando generosidade e fraternidade com desrespeito e não poucos momentos de autoritarismo, hostilidade e egocentrismo. Esse perfil contribuiu para que, por muito tempo, a personagem fosse encarada por jornais e pelo discurso historiográfico, sobretudo durante o segundo reinado, como de difícil enquadramento nos limites de uma

educação cívica pautada nas figuras exemplares, sem que houvesse a ocultação de muito de seu comportamento e ações. Irascível, não confiável, sua imagem resistia ao enquadramento em parâmetros e discursos que buscam nas personagens históricas figuras exemplares, modelos de conduta (LUSTOSA, 2006).

Associada comumente às margens da sociedade, rejeitada como conduta imoral, a malandragem, por outro lado, alimenta amplos campos da cultura popular, principalmente no que diz respeito à música. A rua constitui o espaço típico do malandro, circulando por entre rodas de samba e bares, seduzindo as mulheres ou uma plateia em desafios de rimas⁴⁷. Tão fácil como idealizá-lo enquanto símbolo de liberdade, é acusá-lo de degeneração dos costumes ou de individualista torpe. Certo é que, em suas várias facetas, ele se faz presente em um conjunto amplo de obras artísticas, englobando a literatura, narrativas populares, o cinema, a televisão etc., além de se tornar um tema recorrente em análises históricas e sociológicas que se debruçam sobre o Brasil, como recorda Milton (2007). A leitura de Antonio Candido⁴⁸ sobre o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, coloca o seu protagonista, Leonardo como “o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca do seu tempo, no Brasil” (CANDIDO, 1993, p. 25). Nesse sentido, um dos planos constituintes do malandro é de caráter mítico e folclórico (relacionado arquétipos como o do *trickster*), o que nos auxilia a compreender o malandro em sua dinamicidade, a qual se distende até o limite de sua própria dissolução, de acordo com outras coordenadas (como as sócio-históricas e estéticas), que direcionam a sua (re)figuração.

A adaptabilidade do malandro, que vai desde sua luta pela sobrevivência até as diversas formas pelas quais ele reaparece nas obras, indica a possibilidade compreendê-lo em seu caráter mítico-cultural, expoente de uma força, em muito ligada à cultura popular, que é canalizada e atualizada em termos de criação poética e ficcional. Como mencionado, uma de suas formas estereotipadas, e até por isso clássica, é aquela associada à canção popular e ao samba: o tocador de viola, com o chapéu de lado, camisa de seda, o lenço no pescoço e a navalha no bolso, como ilustra a canção de Wilson Batista, gravada em 1933 por Silvio Caldas. Esperto, estava duplamente preparado para a briga, já que a seda do lenço ou da camisa não seria cortada

⁴⁷ Não é difícil perceber que, ao longo do século XX, com a disseminação e a maior aceitação do samba, tornado também produção caras às elites, outras manifestações culturais passaram a se associar ao malandro ou a grupos correlatos, como foi o caso do funk e do rap.

⁴⁸ A primeira publicação de “Dialética da malandragem” foi em 1970, na Revista do Instituto de estudos brasileiros da USP.

pela navalha, perdendo o fio ao deslizar no tecido, como aponta Gilmar Rocha (2005) ao comentar sobre a funcionalidade da vestimenta do malandro.

Talvez mais importante do que isso, a canção de Wilson Batista participa de uma disputa discursiva sobre qual deve ser a conduta do indivíduo na sociedade e no espaço urbano. O elogio da malandragem e da vadiagem entra em curto-circuito com os discursos moralistas e regras de conduta que afirmam o trabalho como condição de dignidade e honra, posição essa que, ironicamente, se prolifera justamente nos contextos sócio-históricos nos quais é impossibilitada ou limitada a manutenção de uma vida digna ou a ascensão social a partir da atividade laboral. Esse contraste, dessa forma, ressalta a hipocrisia daqueles discursos, indicando que há algo da malandragem que percorre o corpo social como um todo, mas que é apenas culpabilizado nos estratos sociais mais baixos. Ressoa aqui, igualmente, a preguiça macunaímica, também malandra, forma de resistência se a percebemos como uma das facetas do ócio enquanto motor para a criação artística (MILTON, 1986).

A conta em si é muito simples: a música dá prazer, por ela me destaco, conquisto minhas paixões, sinto a vida pulsar e, principalmente, ninguém manda em mim; enquanto isso, o trabalhador segue a vida no “miserê”, quando não humilhado pelo patrão, é assolado por infintas jornadas de trabalho, alienado de sua própria condição e jogado na arena da disputa com seus iguais pelas migalhas de um sistema feito para mantê-los nesses lugares (ainda que a promessa da redenção burguesa sempre paire no ar, ou seja, a promessa de ascensão social pelo trabalho). A forma de andar do malandro, seu gingado e altivez, demonstram seu orgulho na vadiagem (também uma forma de defesa), orgulho provocador e mesmo esnobe, incentivado por serem restritas as chances de mudança e ascensão social por meio do trabalho, bem como pela miséria financeira e espiritual a qual é submetido o perfil segundo é exigido que ele se molde. O que se deve observar não é exatamente a oposição malandro e trabalhador, elegendo um ou outro como bom ou mal, mas perceber a dinâmica social e a ideologia em funcionamento nesta dicotomia, na valorização de um em detrimento do outro. Assim, o que importa é o que se encobre nessa disputa, as relações de poder desiguais e contraditórias pelas quais se desvia do que efetivamente é o causador de determinado estado de coisas, reforçando tensões entre sujeitos que se encontram em um patamar social muito próximo.

Como relata Carlos Sandroni (2001), a apropriação da malandragem pelos músicos que desenvolveram o samba, no início do século XX, não foi consensual; um desses conflitos se manifesta no debate/duelo de composições entre o próprio Wilson Batista, com “Lenço no Pescoço”, e Noel Rosa. Se Batista apresenta sua personagem como alguém que exhibe os traços exteriores de sua identidade, Noel Rosa optaria em seus sambas por um comportamento mais

discreto (SANDRONI, 2001). Dentre essas composições estariam “Feitiço da Vila” (1934), no qual enaltece o samba da Vila Isabel, onde nasceu, como transformador do gênero, possibilitando a ele e ao negro o direito à cidadania (SANDRONI, 2001). Ao tratar o samba como “feitiço”, pensa-o num viés espiritualizado, em contraposição com a exterioridade marcada na canção de Batista. A canção, enfim, valoriza o samba por sua capacidade de ser aceito pela sociedade (pois é um feitiço decente), de ser aceito como cultura pela elite branca. A ideia de circulação do samba para além do morro, das favelas, corresponde à própria origem social de Noel Rosa, da Vila Isabel, um bairro de classe-média. Com isso, propõe uma utopia harmônica entre morro e cidade, motivo pelo qual renega a imagem do malandro provocador.

A querela musical se evidencia, principalmente, pela canção “Rapaz Folgado” (1933), em que Noel Rosa endereça ponto por ponto a canção de Wilson Batista (“Deixa de arrastar o teu tamanco/Pois tamanco nunca foi sandália/E tira do pescoço o lenço branco/Compra sapato e gravata/Joga fora esta navalha/Que te atrapalha [...]”). Na canção é proposto, assim, que se troque o termo malandro (“palavra derrotista”), por “rapaz folgado”, e que se dedique a fazer canção, mas com papel e lápis, registrando-as para que extrapolem o registro oral, transformando improvisos em composições (SANDRONI, 2001). Apesar do pendor elitista, em comparação com a canção de Batista, Sandroni (2001) comenta que a crítica de Noel Rosa focaria mais nos termos malandro e malandragem, tidos como demeritórios, interessando-se na profissionalização dos malandros sambistas (com os quais tinha bom relacionamento e parcerias). Ainda assim, as duas canções, de Batista e de Noel Rosa, defendem não só um uso específico de conceitos, mas de procedimentos com relação ao samba, de formas de agir guiadas por diferentes filosofias e diferentes visões de mundo, uma delas pregando o embate, a provocação, a outra jogando com uma harmonia utópica.

Múltiplo e híbrido, ser de trânsitos e fronteiras, signo de imagens dispersivas e caleidoscópicas, o malandro provoca reações ambivalentes, entre a admiração e a repulsa. Nos limites entre a desordem pública e a sobrevivência a uma certa ordem, é acusado de convulsão social ou exaltado como baluarte do saber popular e da criação artística alimentada pela força do povo. Essas características parecem não apenas conformar as (re)figurações de d. Pedro de que tratarei neste capítulo, como foram percebidas em maior ou menor grau em seu correlato histórico, como coloca Isabel Lustosa (2006), em sua biografia do Bragança:

Se o Rio de Janeiro em que d. Pedro cresceu se assemelha ao ambiente em que se criou o Leonardo Pataca de *Memórias de um sargento de milícias*, o caráter do príncipe não deixava nada a desejar ao daquela personagem. D. Pedro também foi um jovem pândego, mulherengo, farrista, que gostava de música, de cantorias e de perpetrar molecagens contra a gente respeitável (p.59-60).

Esse comentário ilustra menos o lastro histórico que sustenta a relação entre o malandro e as (re)figurações de d. Pedro, como indica o deslizamento que o discurso historiográfico efetua sobre esse significante, percebendo como ele clama por uma referência para além do documento, no caso, a literatura como atualizadora e concretizadora de um imaginário, com o qual a História mantém relação semelhante. Percebe-se, da mesma forma, que a malandragem, enquanto práxis, é deslocada do malandro em si, desvinculando-se das classes em que ela se consolida como forma de mediação, entre as demandas sociais e morais e as dificuldades de um contexto em que o trabalho livre não é valorizado, entre o já mitigado amor-próprio e a necessidade de se submeter ao favor de algum poderoso. Deslocado de si próprio, por meio do que se abre e se dissolve, o malandro é generalizado enquanto símbolo do brasileiro, o que não apenas apaga as contradições inerentes a essas figuras e aos contextos em que se movimentam, desistoricizando a ambos, como as simplificam e rearticulam para fins ufanistas ou até mesmo utilitários⁴⁹. Dessa forma, há uma malandragem que deixa de ser associada às classes oprimidas e passa a ser associada à conduta opressora das elites, o engano e o subterfúgio atuando para a manutenção do *status quo* ou de posições hegemônicas.

Se, possivelmente, não é uma conduta exclusiva do brasileiro, tais questões parecem nos assombrar com maior ênfase, resultando em nosso “complexo de vira-lata”, expressão do dramaturgo Nelson Rodrigues, referindo-se ao nosso sentimento de inferioridade e auto-depreciação. As consequências são nefastas. Compreendem desde certa ingenuidade intelectual que justifica a corrupção dos políticos como reflexo da corrupção cotidiana daqueles que furam fila ou cometem pequenas contravenções, passando pela intolerância e aversão explícita à empatia, o que desagrega o corpo social e favorece que certos grupos tirem vantagem disso, até o nacionalismo cego que busca soterrar as diferenças inerentes e profundas da sociedade brasileira, fontes ao mesmo tempo de sua dor e de sua riqueza.

A relação da malandragem com um discurso de resistência é possível, ainda que não direta ou automática, uma vez que, é certo, os malandros não possuem qualquer pretensão de alterar a ordem vigente e subverter o sistema, apenas sobrevivendo por suas frestas. O *Macunaíma* de Mario de Andrade é significativo nesse aspecto, possivelmente um dos motivos pelos quais o malandro aí se eleva à categoria de símbolo. Polimorfia que evidencia sua hibridez e receptividade para o afluir de outras culturas e identidades, enseja o barroquismo que também o leva à decadência, mas que pode ser revertido ao se tornar “brilho inútil no céu”, metáfora da

⁴⁹ Nisto se enquadram desde o samba exaltação até a personagem Zé Carioca, da Disney.

própria arte, enquanto o que se esquia do discurso utilitarista. Isso se ressalta, portanto, nas representações artísticas do malandro, principalmente se vistas no conjunto heterogêneo que compõem, permitindo que lhe sejam atribuídos elementos contraculturais e de resistência ou, pelo menos, de abertura de sentidos que se sobrepõem a discursos acusatórios sobre essa figura marginal. Cabe mencionar, por último, que o subtítulo do *Macunaíma*, “um herói sem nenhum caráter”, que demonstra a equivocidade e ambiguidade dessa figura, é retomado como subtítulo da biografia de Isabel Lustosa sobre d. Pedro.

3.1 CARNAVAIS, MÁSCARAS E MALANDROS: *ERA NO TEMPO DO REI*

“acostumados à vida vagabunda, conheciam toda a cidade, e a percorriam a sós, sem que isso causasse cuidado a seus pais”.
(ALMEIDA, 2011, p. 99)

Troca de papeis, festa coletiva, algazarra pelas ruas, suspensão das normas, burlas, enganos e destronamento. O carnaval dá o tom de *Era no tempo do Rei: um romance da chegada da corte* (2007), de Ruy Castro. Como apresentado, a obra se volta a um d. Pedro pré-adolescente, no ano de 1810, ansioso por conhecer o mundo além-muros do palácio, o ambiente das ruas em que vem a conhecer o garoto Leonardo, que se torna seu colega de diversões, ambos protagonistas do romance. O título da obra e a presença dessa personagem indicam que Ruy Castro constrói sua narrativa em diálogo constante com o romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*⁵⁰. Essa referência intertextual é reforçada pela epígrafe do romance de Ruy Castro, que repete a frase que abre aquele: “Era no tempo do rei”. Caso não tenha ficado claro ao leitor desatento, Manuel Antônio de Almeida ainda é homenageado na abertura do romance, em que são listados uma série de literatos brasileiros (de Machado de Assis e Carlos Heitor Cony, passando por Lima Barreto e Millôr Fernandes), postos como discípulos em alguma medida do escritor.

Não apenas isso, trata-se também de “um romance da chegada da Corte”, sugestão de ancoragem temporal que, como se confirma ao longo do texto, indica estarmos lidando com uma ficção histórica que aborda o período posterior a 1808: trata-se do período joanino, referente à chegada e presença de d. João, então príncipe regente, por estas terras. Isso é sugerido pelo “no tempo do rei”, que, entretanto, possui um caráter mais mítico, como as fórmulas tradicionais de iniciar os contos populares maravilhosos, o “era uma vez” sendo a mais conhecida. Essa referência a um momento histórico de forma mais precisa, entretanto, vai de encontro à maneira como *Memórias de um sargento de milícias* se relaciona com o período

⁵⁰ O romance *Memórias de um sargento de milícias* foi publicado no formato de folhetim, entre os anos de 1852 e 1853, na seção Pacotilha do *Correio Mercantil*. Posteriormente, foi lançado em dois volumes, em 1854 e 1855. A obra apresenta a história de Leonardo, do nascimento até alcançar a posição de sargento, dar baixa e se casar. A despreocupação e a velhacaria caracterizam seu percurso, transitando entre as esferas altas e baixas da sociedade. Seus pais eram portugueses que se conheceram na viagem ao Brasil: Leonardo-Pataca, meirinho (oficial de justiça); Maria da hortalíça, quitandeira em Lisboa, e que não muito tempo depois fugirá para Portugal e deixará pai e filho. As desventuras amorosas do Pataca também preenchem boa parte da obra, que apresenta lateralmente as histórias de outras personagens: a do compadre e como se apossou da herança deixada por um capitão a quem servira; a história da Maria da hortalíça, protegida por um tenente-coronel português, por conta de namoro que travara com seu filho, amparo ampliado aos dois Leonardos.

histórico em que transcorre sua diegese, o qual é apenas anunciado em seus traços gerais, mas bastante indefinido em termos de relação entre as personagens e os acontecimentos históricos.

O romance de Ruy Castro abre com um “Prólogo”. Aqui, temos o menino Leonardo preparando-se para arremessar um “limão de cheiro”, bola de cera com um líquido aromatizado dentro, cujo alvo era um homem que passava desprevenido pela rua. Com esse relato, o narrador busca, ainda que indiretamente, estabelecer as diretrizes que regem o romance, uma espécie de cosmovisão pela qual a diegese se organiza e se pauta, sobretudo, pelo espírito dionisiaco e malandro: “Valia tudo no entrudo, o Carnaval português do Rio de Janeiro”. Eram “três ou quatro dias sem lei”, festejos em que todos se empenhavam no embate coletivo e em pregar peças que não se resumiam às bolas malcheirosas, mas envolviam brincadeiras mais violentas, em que cada qual buscava se sobrepor ao outro, causar-lhe dano e rir do malfeito. Assim, era “como se, a uma ordem do deus Baco, diabos brotassem das profundas e ocupassem os corpos de homens e mulheres, nobres e plebeus, livres e escravos, e os tornassem, por igual, crianças de todas as idades, como os heróis e vilões deste livro” (CASTRO, 2007, p. 12). De certa maneira, a forma de agir no entrudo não seria mais que uma concentração exagerada de condutas recorrentes, cotidianas. Nossa entrada no romance, como leitores, se dá pelo filtro do carnaval, que se distende para além de um período do ano e que passa a figurar toda uma ambiência do Rio de Janeiro do começo do século XIX.

O espaço da cidade emerge pelos movimentos de Pedro, cuja fuga do palácio, para sanar seus anseios de aventura, serve de mote para o desenrolar da narrativa. A cidade desenha-se como ambiente de perigos, mas também de liberdade. Deslumbrado, d. Pedro se vê exposto aos espaços marginalizados do Rio de Janeiro, quando é abordado por um homem, João Calvoso, típico vigarista, que tinha visto nele um alvo fácil. O homem lhe oferece os serviços de uma cortesã (Bárbara dos Prazeres), com o objetivo de que ele, assustando-se com o estado decrépito da mulher, ficasse abalado e vulnerável. O plano em si é engenhoso, exagerado e um pouco bobo, uma vez que Calvoso e seu parceiro poderiam enfrentar um rapaz mais novo; entende-se que o homem talvez não tivesse força física para o ato, buscando armar situações em que não exigissem esforço. A prática em si é também malandra, pois fica implícito o anseio de lograr o outro pela esperteza, bem como rir do susto causado. Pedro, no entanto, ainda que assustado pelo encontro e pela emboscada, mantém-se altivo, esboteando Calvoso, o que deixa o homem estupefato pela audácia. O jovem consegue fugir e, então, é auxiliado por Leonardo, que já observava o ocorrido enquanto vadiava pelas ruas. Esse acontecimento serve de gatilho para uma trama que envolverá uma ex-amante de D. João VI e a articulação de um golpe, por parte de Carlota Joaquina, para destronar o seu marido.

3.1.1 Encontros dos tempos do rei: entre Manuel Antônio de Almeida e Ruy Castro

A concepção de linguagem que abaliza esse trabalho está fundada em um viés discursivo, em que se entrevê o encontro da língua com a história (o que envolve a noção de enunciação) e o dialogismo inerente a toda formulação discursiva, que remete a outros discursos em circulação na sociedade e carrega em si a possibilidade do outro (tanto o interlocutor quanto o texto). Nesse sentido, a intertextualidade é concebida como inerente à linguagem e, portanto, aos textos literários, os quais, por sua vez, potencializam essa verticalidade da língua, pondo em evidência a espessura da linguagem, os pontos de vista que ali se debatem. Em sentido amplo, intertextualidade se torna “a própria condição de legibilidade literária”, pois “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos — por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (JENNY, 1979, p. 5). Esses arquétipos dizem respeito tanto a estruturas convencionais de organização narrativa, ao pré-conhecimento da ação (RICŒUR, 1994), quanto, mais explicitamente, à questão dos gêneros literários, relação arquitextual que as obras em alguma medida estabelecem (essa relação pode se dar com uma multiplicidade de gêneros, problematizando o próprio tipo de vínculo enquanto relação de dependência e fechamento).

Como já apresentei, *Era no tempo do rei* (2007) se constrói num jogo intertextual, em sentido específico, com *Memórias de um sargento de milícias*. Essa relação, no entanto, vai além da refiguração do protagonista Leonardo (e de demais personagens) e dos eventos apresentados no romance: a obra de Ruy Castro busca reinterpretar e reencenar a forma literária que aquela obra estabelece a partir da realidade social, além de propor modos de compreender a malandragem. Ao retomar personagens e elementos das *Memórias*, assim como dos trajetos de suas leituras (inclusive a sua fortuna crítica), o romance empreende um “trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual” (JENNY, 1979, p. 10), o que é, em si, a essência da intertextualidade. Nesse sentido, a malandragem participa da espessura intertextual (JOUVE, 1992) da personagem d. Pedro e, na medida em que remete a leituras de um período histórico e suas figuras típicas, comparece em sua figuração por meio do princípio da “permutação” (REIS, 2018).

Uma das modificações de alcance mais amplo sobre a narrativa, que a obra de Ruy Castro efetua nessa retomada intertextual, diz respeito à diferença no ritmo e na articulação dos acontecimentos. Como já destacado na crítica, as *Memórias* possuem um encadeamento

sobremaneira episódico, principalmente na primeira parte. Segundo Candido (1993), ao comentar sobre como a obra apresenta os costumes do período (discussão a partir da possível concepção das *Memórias* como romance documentário), Manuel Antonio de Almeida correu o risco de restringir a narrativa a uma série de quadros descritivos desconexos, prejudicando o encadeamento dos eventos. Essa característica estrutural, entretanto, vai se modificando ao longo do texto, integrando aos poucos os acontecimentos a um núcleo central, que se firmará apenas na segunda parte do romance. É possível que esse efeito, em que a primeira parte tem um aspecto de crônica, tenha surgido pelo fato de “que a redação tenha sido feita aos poucos, para atender à publicação seriada; e que o senso da unidade fosse aumentando progressivamente, à medida que a linha mestra do destino do “memorando” se consolidava, emergindo da poeira anedótica” (CANDIDO, 1993, p. 34-35). Esse traço leva Candido (2013) a afirmar que a obra se constitui como uma narrativa em moto-contínuo: um acontecimento vai levando ao outro, mas eles não parecem integrar um fio condutor central, uma vez que são motivados por elementos mais pontuais das ações, como as pequenas vinganças e rixas.

Edu Teruki Otsuka argumenta que o andamento específico desse romance se deve à “inclinação das personagens para a desavença”; suas relações interpessoais são marcadas por “rixas, rivalidades e vinganças”, por vezes motivadas por “interesses amorosos ou econômicos”, mas em geral causadas por razões não muito claras, que sua análise tenta mapear (2016, p. 61). Nesse sentido, o *espírito rixoso*, por sua generalidade no romance, é percebido como um princípio formal e motivador das ações das personagens, possuindo bases na constituição social da sociedade escravista do tempo, marcada pela violência, pela preocupação com a aparência e pela “afirmação da supremacia da pessoa, substituindo-se à autonomia moral, valorizada pelo padrão burguês, mas inviabilizada pela ordem escravocrata e pelas relações perpetuadas em seu interior” (OTSUKA, 2016, p. 73). Nesse contexto, os mais pobres deveriam buscar a proteção de um poderoso e, quando não conseguiam, tinham apenas na rixa, na disputa mais baixa, a chance de um sentimento de superioridade e de distinção, mesmo que superficial e passageiro. A rixa é marcada por vinganças imediatistas, impulsivas, sempre que a autoimagem é atacada, buscando por uma autossatisfação e compensações imaginárias, já que o rebaixamento do outro está condicionado a uma posição superior frágil do rebaixador (OTSUKA, 2016). Essa motivação estrutural da narrativa faz, dessa forma, que o romance tenha uma organização móvel das personagens, que parece seguir a conformação dos teatros populares e itinerantes, como os da *commedia del'arte*, caracterizados pela instabilidade das posições das personagens e pela constante troca de máscaras. Assim, nas *Memórias*, há uma “permutabilidade das posições dos personagens, de modo que cada rixa gera outra, que gera

outras, indefinidamente” (OTSUKA, 2016, p. 63), ou seja, em um momento você é o agente da burla e da vingança, em outro, você se torna o alvo.

Como não é o objetivo deste trabalho analisar o romance de Manuel Antonio de Almeida, seleciono apenas alguns exemplos que mostram o funcionamento dessa narrativa, segundo a proposta de leitura de Otsuka (2016), uma vez que tais elementos são em certo nível aproveitados pelo romance de Ruy Castro. Um dos mais básicos é a relação entre o Compadre e sua vizinha. Como se sabe, Leonardo passa a ser criado por aquela personagem, seu padrinho, pois a mãe o havia abandonado, voltando a Portugal em companhia de “um capitão de navio”, e o pai, desolado pelas traições e abandono da mulher, acaba também por negligenciar o filho. O Compadre começou a projetar no menino os seus anseios de glória, sonhando que ele se tornaria uma figura de renome: “Gastava às vezes as noites em fazer castelos no ar a seu respeito, sonhava-lhe uma grande fortuna e uma elevada posição, e tratava de estudar os meios que o levassem a esse fim” (ALMEIDA, 2011, p. 82). No entanto, uma vez que o menino demonstrava um pendor para travessuras e vadiagem, a vizinha do Compadre, “valentona, presunçosa, e que se gabava de não ter papas na língua”, insistia em zombar dele: “não perdia a ocasião de desmentir o vizinho [o Compadre] em suas esperanças a respeito do afilhado, declarando que não lhe via jeito para coisa nenhuma” (ALMEIDA, 2011, p. 126). Nas discussões de ambos, Leonardo surgia e se vingava em nome de si e do padrinho ao imitar, em tom de mofa, a voz e frases da vizinha. Quando se torna sacristão, para melhor farrear com seu amigo, em certa ocasião, o menino usa o turíbulo de incenso para projetar fumaça na cara das beatas (dentre as quais a vizinha), além de derramar cera quente sobre elas. Essas ações fazem com que a mulher reclame ao Mestre de Cerimônias da igreja, que reprime os jovens e se torna, então, alvo deles em uma nova desforra, quando os garotos fazem o homem se atrasar para a pregação nas festas da igreja, para a qual ele havia se preparado com grande esmero.

Esse modo de articulação da intriga se prolifera por todo o romance, em que vemos o protagonista sendo jogado de um lado para o outro, arrastado pelos acontecimentos e pelos ímpetos de zombar e lograr o próximo, muitas vezes pelo prazer no ato em si, em outras motivado fragilmente por um ímpeto vingativo, impulsivo e sem força para a vingança mais elaborada que poderia constituir o cerne do enredo. O *espírito rixoso* que comparece no romance de Ruy Castro, no entanto, é mobilizado em prol de uma trama mais ampla e unificada: a tentativa de golpe contra o rei, d. Pedro sendo sequestrado por Jeremy Blood e mesmo o Major Vidigal convertendo-se em herói. Nesse sentido, em termos de estruturação do romance, as rixas superam o imediatismo e são integradas numa visão da história brasileira, situadas em um contexto mais específico e de contornos nítidos.

O romance de Ruy Castro retoma eventos e elementos das *Memórias de um sargento de milícias* com interesse que parece ser mais ilustrativo que estrutural (pelo menos no que tange ao cerne do enredo), para criar uma ambiência, dar o tom da narrativa e articular a (re)figuração de Leonardo, como uma espécie de efeito de real de uma personagem referencial (HAMON, 1972) ou *entidade imigrante* (MIGNOLO, 2003), que transita de outras realidades ou materialidades linguísticas para a obra em questão. Dessa forma, no capítulo 2, intitulado “Em que a mulher do meirinho faz a alegria da tropa e o menino Leonardo se refestela nos seios da vizinhança” (CASTRO, 2007, p. 31), é contextualizada a história e as relações familiares das personagens, apropriando-se de material legado por Manuel Antônio de Almeida. Esse retraçar dos acontecimentos serve para explicitar a liberdade sem barreiras que Leonardo possuiu durante sua criação: “Era a infância que todas as crianças pediam a Deus, mas que só Belzebu podia oferecer. Leonardo não tinha de ir à escola, nem de fazer os deveres, nem de ir à igreja e nem mesmo de trabalhar” (CASTRO, 2007, p. 31). Como o narrador reforça, isso ocorria por Leonardo, abandonado pela mãe e negligenciado pelo pai, ter sido cuidado pelos padrinhos: “um bondoso barbeiro e seu vizinho, chamado Quincas, que acolheu o menino e o criou como se fosse seu filho, e dona Felomena [...]” (CASTRO, 2007, p. 32).

Na construção desse diálogo, o romance de Ruy Castro estabelece a diferença a partir da postura mais otimista e menos irônica do narrador sobre o protagonista e sobre sua situação, enfatizando os aspectos positivos, como a liberdade com relação às normas. O acolhimento pelo padrinho e pela madrinha, que serve como contrapeso ao abandono, já se encontra em Manuel Antônio de Almeida, mas nele a atenção parece ter sempre interesses pessoais, suavizados em *Era no tempo do rei* (para o padrinho, era a projeção no menino dos sonhos de notoriedade, para a madrinha, arranjar o casamento de Leonardo com Luisinha e o relacionamento do Pataca com a própria sobrinha). Além disso, em Ruy Castro, a narrativa e a focalização se circunscrevem à infância e à pré-adolescência da personagem, o que contribui para uma abordagem mais leve e festiva, enquanto que nas *Memórias* passa-se rapidamente por esta fase e temos contato com Leonardo mais velho. Dessa forma, mesmo a referência a Belzebu, como o único capaz de propiciar as liberdades desejadas pelas crianças, não é colocada como algo a ser temido ou criticado, o que só é possível pela restrição ao período da vida da personagem em que a flexibilização das regras seria mais aceitável. Essa postura narrativa, por outro lado, que leva ao enfraquecimento da ironia, tem implicações na forma como a malandragem é compreendida e na própria (re)figuração de d. Pedro. O ponto de vista no plano ideológico, incorporando certa cosmovisão malandra e carnavalesca, engendra a estrutura narrativa, motivando o recorte temporal efetuado pela obra sobre a vida de d. Pedro.

Na sequência do romance, o narrador encadeia a retomada das histórias de Leonardo Pataca, apresentando sua ocupação como meirinho, “a profissão mais reles, calhorda e desprezível de quantas se praticavam no tempo do rei” (CASTRO, 2007, p. 32). Explica que o homem era bastante ordinário, apenas pior que os outros em matéria de amores, pois facilmente se apaixonava e era enganado. Daí, comenta sobre a mãe de Leonardo, Maria, “muito branca, duas rosetas ao semblante e ex-vendedora de hortaliças, tripas e bofes no mercado do largo do Rato, em Lisboa, era rechonchuda e bonitota, **como alguém a descreveu**, e viera para o Rio no mesmo navio do Pataca” (CASTRO, 2007, p. 33 – grifo meu). O fragmento grifado, ao pontuar a autoconsciência da narrativa sobre sua formulação intertextual, insinua a metaficcionalidade do texto, ao cruzar referências histórias e literárias, criando e manifestando zonas de ambiguidade que, no entanto, estão presentes em toda ficção. De certa maneira, pode-se mencionar que a intertextualidade em si já possui um caráter metalinguístico, uma vez que evidencia a textualidade fragmentária da obra, sua hibridez.

O elemento de diferença que esse romance propõe sobre as *Memórias* é a maior determinação e detalhamento dos acontecimentos, o que se coaduna ao propósito de realizar uma ficção histórica que esteja mais calcada em um espaço-tempo específico e que retome personagens conhecidas da história, como d. Pedro. Essa maior concretização, que faz com que os elementos das *Memórias* percam parte da força mítica, arquetípica e popular, envolve alguns detalhes que, no entanto, fazem grande diferença em termos de figuração das personagens e construção do universo diegético. Assim, ao apresentar Leonardo Pataca, o narrador relata que ele era “minhoto chegado ao Rio na grande leva de imigrantes portugueses de 1798” (CASTRO, 2007, p. 32): não apenas dá à personagem uma origem espacial como situa a data de sua vinda ao Brasil, o que indica também a possível data de nascimento de seu filho. Esses dados são difusos no romance de Manuel Antônio de Almeida, principalmente o que diz respeito a datas: Otsuka (2016) considera que os acontecimentos do romance partem de 1808, em que o (futuro) rei, d. João, já está no Brasil. O desenrolar da história se daria no pós-independência (1822), mas esse evento não apareceria no romance pelo fato de que, não promovendo grandes ou essenciais alterações no sistema de produção e nas relações sociais (ainda baseados no latifúndio e na escravidão), tais acontecimentos não teriam significação efetiva para as camadas pobres da população: “A diluição da História ao longo da narrativa aponta para a distância gigantesca entre a vida popular e os feitos históricos comandados pela elite” (OTSUKA, 2016, p. 23). O romance de Ruy Castro, por outro lado, possivelmente pelo interesse de engendrar o encontro de Leonardo com d. Pedro e equipará-los, escolhe e fixa 1798 como a data de início da história (também o ano de nascimento de d. Pedro). Essa escolha possivelmente parte do

entendimento do “tempo do rei” referido no início das *Memórias* como relacionado ao tempo em que Leonardo Pataca já era mais velho (já que o romance se inicia com a apresentação de um estado de coisas posterior aos acontecimentos) ou como um tempo que englobaria o período colonial.

Sem contradizer as *Memórias* (nelas, entretanto, se relata que Leonardo é de Lisboa e não da região do Minho), o romance de Ruy Castro realiza um movimento de diferenciação por meio da reencenação daquelas personagens sob parâmetros distintos de compreensão espaço-temporal, o que diz respeito também à maneira como conforma o discurso ao público do século XXI. Essa preocupação está relacionada ao processo de determinação daquilo que está mais fluido nas *Memórias*, que diz respeito à maneira como a ficção e romances históricos são compreendidos pela narrativa de Castro. Dessa forma, ao leitor, tem-se o cuidado em prover explicações que antes (em Manuel Antonio de Almeida) não haviam sido dadas, como explicitar o que é um meirinho, fazendo uma ponte com uma expressão contemporânea: “O meirinho era um **oficial de Justiça**, ou seja, a primeira instância entre os mortais e a lei” (CASTRO, 2017, p. 32 – grifo meu). Além disso, personagens como o compadre e a comadre passam a ser chamados também por seus nomes de batismo, Quincas e Felomena, o que lhes individualiza e faz com que percam seu caráter mais arquetípico, enquanto personagens que cumprem uma função próxima a das fadas madrinhas e outros seres protetores do herói. Esse maior detalhamento também compreende a psicologia das personagens, perscrutando suas motivações e desejos de uma forma mais explícita e desenvolvida do que nas *Memórias*, como ocorre com relação à mãe de Leonardo e sua insatisfação amorosa e sexual com o Pataca: “Quando se imaginava abraçada por um homem, via-se sendo tomada por trás, enlaçada por braços fortes e morenos, cobertos de sereias tatuadas, e com lábios úmidos, roxos e fartos presos ao seu pescoço. Enfim, queria um bárbaro, um flibusteiro, um pirata [...]” (CASTRO, 2007, p. 34). O leitor, nesse processo, além de retomar as *Memórias*, deve redefinir sua forma de apreensão dessas personagens, de uma figuração tendente ao tipo para uma mais personalizada.

3.1.2 Encontros nas margens: narrativas populares, folclore e espaço romanesco

Conforme a análise de Candido em *Dialética da malandragem* (1993), o romance de Manuel Antônio de Almeida articula dois planos: um substrato folclórico, popular e mítico, de caráter mais universalista, que conduz a construção do malandro e das demais personagens enquanto tipos gerais, arquétipos (sem grande exploração psicológica); e um plano mais restrito de representação dos costumes, histórica e socialmente situado, referente ao panorama

específico do período Joanino, tanto em termos espaciais (as regiões centrais do Rio de Janeiro), quanto sociais (um grupo intermediário de indivíduos livres). Enquanto o primeiro evapora grande parte do realismo, o segundo dá “concreção social” ao que é muito genérico no campo mítico (SCHWARZ, 1987). O plano realista, entretanto, não está fundado no conjunto de dados acerca dos costumes do tempo, mas no processo pelo qual o texto apreende princípios constitutivos da sociedade, o “elemento oculto que age como totalizador de aspectos parciais” (CANDIDO, 1993, p. 35). Esse plano é regido, assim, por um princípio estrutural, a *dialética da ordem e da desordem* (ou *da malandragem*), que organiza as relações entre as personagens e suas trajetórias, fazendo da malandragem a mediação entre polaridades que serve como chave para compreender a sociedade brasileira. A forma do romance, nesse sentido, é estabelecida no diálogo com a forma social; no que diz respeito ao protagonista, ele se situa entre esses dois campos, acima dele, as personagens cujas condutas se guiam pela ordem, abaixo, aqueles opositores ou desviantes das regras (CANDIDO, 1993).

Dessa forma, na composição do romance de Manuel Antônio de Almeida, permeada pela dialética da malandragem, entram em coexistência o histórico e o a-histórico, o substrato folclórico e mítico e o plano referente às coordenadas espaciotemporais (re)figuradas pela obra. A atemporalidade folclórica, como mencionado, surge também da força mítica da expressão “Era no tempo do rei”, cuja ambiguidade sugere certa “coexistência do senso histórico e a-histórico [...]”, pois tanto retoma uma fórmula clássica de contos de fadas como parece integrar a narrativa na história mundial, por dizer respeito à vinda da família real portuguesa ao Brasil e, conseqüentemente, às guerras napoleônicas, ainda que isso ocorra de forma bastante afrouxada (OTSUKA, 2016, p. 22). A ancoragem histórica, portanto, é permeada pelo aspecto atemporal, provocando a disjunção temporal por meio desse “veio mais ou menos inespecífico das narrativas populares”, fomentado pela apropriação de causos populares na redação de alguns episódios (OTSUKA, 2016, p. 23).

Se essa conjunção é menos intensa na obra de Ruy Castro, entretanto, ela não deixa de se fazer presente por meio do próprio gesto intertextual que busca apropriar-se de histórias populares e lendas, percebendo-as como fundamentais na criação da ambiência histórica e cultural em que se inserem as personagens. Uma delas se encontra no começo do capítulo 3, no qual é apresentado o destino de Leonardo após ter sido abandonado pelos pais: “não houve beco, rua ou praça do Rio que Leonardo não varejasse e em que não soubesse se achar mesmo de olhos fechados [...]. E seu senso de aventura não media distâncias” (CASTRO, 2016, p. 41). Tendo cartografado os caminhos da cidade, Leonardo sabia os benefícios que cada lugar poderia lhe proporcionar e o que fazer para alcançá-los: “uma das suas pequenas transgressões era

rondar com frequência a casa da negra doceira Mãe Benta [...]. Ali, bastava-lhe esticar o braço para roubar um quindim, cocada ou pastel de nata, das centenas de gostosuras que ela fazia [...]” (CASTRO, 2007, p. 42), deixadas para esfriar perto da janela. O garoto roubava apenas um doce de cada tipo, “não muitas especialidades de cada vez, degustava-as com o maior carinho e nunca fora flagrado” (CASTRO, 2007, p. 42). Em uma dessas ocasiões, percebe outros dois meninos roubando os doces, mas em grandes quantidades e não apenas para fins de alimentação; por conta disso, Leonardo intercede com socos e rasteiras, espantando-os e, de quebra, conseguindo a admiração da própria Mãe Benta que, tendo visto tudo, lhe agradece oferecendo doces e livre trânsito por sua cozinha.

Não por acaso, um dos doces era uma receita recém-inventada, “um bolinho dourado, feito de fubá de arroz, coco ralado, açúcar, manteiga e ovos, ainda sem nome, mas que, em pouco tempo, imortalizaria o nome de sua criadora — mãe-benta” (CASTRO, 2007, p. 42). Apesar de demasiado explícito, o caminho de assimilação da cultura popular aqui passa também pela culinária tradicional, o que reforça que muitas receitas comuns hoje em dia tem uma ligação com a história do povo e são atravessadas em algum ponto pela história da escravidão. Esse elemento fica vago na história de Mãe Benta, é apenas dito que ela era uma “negra doceira”, embora o período histórico sugira que possivelmente ela seria ou alforriada ou escrava para serviços domésticos. Assim, se por um lado é louvável essa busca por valorizar a tradição culinária e a cultura negra, ocorre um total apagamento da situação dessa personagem, de seus vínculos pessoais, de como ela se inseria nesse sistema econômico rudimentar, ainda que florescente, do Rio de Janeiro do tempo do rei. A focalização é guiada por Leonardo e, talvez por isso, esses aspectos deixam de ser relevantes, sendo importante o benefício mais imediato que diz respeito aos doces e à afeição que o menino tem pela personagem. Essa explicação, no entanto, não justifica totalmente, já que o ponto de vista narrativo não se restringe ao protagonista, mas oscila para um olhar mais amplo, evidenciado, por exemplo, quando o narrador cita os ingredientes da receita e que o doce seria conhecido posteriormente como mãe-benta. Há uma seleção que privilegia esse tipo de contextualização histórica com relação a certos pontos, enquanto silencia outros; gesto significativo, a despeito de quais sejam as intenções, ainda mais para leitores no século XXI, que trarão ao pacto de leitura suas demandas e atualizarão o projeto da obra, num contínua tensão com o texto.

Nesse episódio, a cultura popular surge também por meio da cantiga que Leonardo canta quando visita a casa da doceira para lhe pedir doces: “Mãe Benta, me fia um bolo?/ Não posso, senhor tenente./ Os bolos são de iaiá,/ Não se fia a toda gente” (CASTRO, 2007, p. 43). Comparece no texto a tradição de cantigas de roda e ciranda, manifestações culturais e artísticas

enraizadas no cotidiano, (re)figurando vivências e integrando-as na construção da narrativa, processo que se realiza por meio da personagem do malandro Leonardo, cuja movimentação e deambular pela cidade como que costura as referências intertextuais à obra. No mesmo capítulo, aparece outra cantiga, por meio da história de Bitu, “um pobre bebum, também negro, de idade indefinida, morador do morro do Castelo e que ninguém sabia como se sustentava” (CASTRO, 2007, p. 43). Certa feita, tendo ocorrido um deslizamento de parte do morro por conta da chuva, o homem se manteve escondido e assustado em seu barraco. Após, os meninos da vizinhança e Leonardo foram ao local para incentivar Bitu a sair de casa, com a cantiga que dizia: “Vem cá, Bitu, vem cá, Bitu/ Vem cá, vem cá, vem cá/ Não vou lá, não vou lá/ Tenho medo de apanhá” (CASTRO, 2007, p.43) – um conhecido tema popular. No entanto, ele ficava mais temeroso ao ouvir sobre apanhar, segundo o narrador, por conta da “memória da chibata ainda viva na cacunda” (CASTRO, 2007, p. 44), em que se sugere seu passado como escravo. Como o narrador coloca, alguns meses depois a personagem morreu, de “causas naturais”, embora muito provavelmente elas tenham sido aceleradas pelo sofrimento, desgaste e humilhação da condição de escravo. Mas isso não é posto em causa aqui, apesar dos momentos de encenação documental, indicando a não permeabilidade da obra a tais aspectos da sociedade brasileira ou, talvez, algum receio em abordá-los. O foco é Leonardo, que fica sabendo da morte apenas a tempo de presenciar o final do cortejo noturno. Acompanhou o enterro cantarolando, em modo de despedida, “Vem cá, Bitu”, cena com certa delicadeza ao indicar algum carinho que o garoto tinha pelo homem, cuja morte não lhe era totalmente indiferente.

Esses dois episódios buscam ressaltar o lado positivo de Leonardo, sua condição de malandro “do bem”, que é capaz de empatia para com o outro. Na construção do romance, essas histórias entrecruzam o intertexto das *Memórias de um sargento de milícias* com as narrativas e as cantigas populares, a literatura sendo alimentada pelo elemento de caráter mítico e atemporal, para receber certa concretude a partir do elemento histórico, mas também do literário-romanesco. Essa situação histórica é amarrada no capítulo a partir do enterro de Bitú: “Muitos destes hábitos, como o dos enterros noturnos e em cova rasa, não demorariam a ficar esquecidos no passado carioca. A vinda da família real começara a mudar a face do Rio” (CASTRO, 2007, p. 44). O dado histórico, de teor mais documental, aparece no romance, retomando a personagem do intendente Paulo Fernandes Viana, a cargo de realizar a reestruturação urbana, modernizando o Rio de Janeiro. Seu trabalho era “demolir casebres, alargar ruas, alinhar calçadas, levantar pontes de madeira, construir chafarizes. E aterrar os mangues, para acabar com os gases pestíferos que emanavam deles [...]” (CASTRO, 2007, p. 45). Também passou-se a utilizar, por ordens dele, lamparinas de azeite de peixe, o que alterou

o ritmo e o tempo da cidade, pois, com as luzes, “o dia ficou mais longo e isso começou a alterar os hábitos da população”, como as horas das refeições e o melhor aproveitamento do período noturno (CASTRO, 2007, p. 46).

Entretanto, a cidade ainda era muito insegura: “O Rio era o lugar mais perigoso do reino. Todos os dias morria alguém de garrucha ou bacamarte, ao gume de uma lâmina ou a um golpe de maça na cabeça. Mas isto, naturalmente, só se aplicava aos mais velhos [...]” (CASTRO, 2007, p. 46). Ou seja, a vida de Leonardo seguia um ritmo de tranquilidade, um véu de facilidade e diversão sobre o mundo que encobria essa violência, a qual escapa no discurso do romance em certos pontos, mas é represada e impedida de se tornar forma narrativa (a não ser nesses momentos mais descritivos e contextualizadores), muito por conta do olhar do narrador que tende a se conduzir pela malandragem adocidada desse Leonardo. Pela brincadeira da personagem pelos canteiros de obras e entulhos também se encobre a violência advinda da “modernização”, destruindo casas e expulsando para as beiras da cidade os grupos marginalizados.

Mais integrada na construção do enredo do romance é a história da prostituta Bárbara dos Prazeres, com quem o jovem Pedro havia se encontrado. Ela aparece no romance no capítulo 4, intitulado “Em que Pedro é atraído para a toca de Bárbara dos Prazeres e Calvoso leva os primeiros tapas na cara” (CASTRO, 2007, p. 51). Pedro, após sua burla com Jeremy Blood, foge do Palácio, atraído pelos mistérios da rua, quando sucede o caso da Bárbara dos Prazeres. Quando Pedro, excitado pela alcunha da mulher e pelo discurso persuasivo de Calvoso, decide entrar no prédio para encontrar Bárbara, o narrador comenta que ela também era conhecida como a “Onça”, indicando problemas vindouros, e interrompe a narrativa para contar a sua história. Tendo em algum momento no passado sido considerada “a rainha das prostitutas no beco do Telles”, Bárbara veio de Portugal em 1790, seu marido tinha um importante cargo na administração na Corte e haviam sido mandados ao Brasil por conta de um caso que ela teria tido com “uma altíssima figura do reino” (CASTRO, 2007, p. 58). Um ano depois, ela se apaixonou por um mulato e matou o marido, mas sua culpa não havia sido provada ou mesmo cogitada, ao menos oficialmente, já que os rumores se espalharam e ela ficou com má fama entre a nobreza. Depois, matou o amante e, sem dinheiro, começou a se prostituir, sempre conseguindo se livrar de qualquer acusação de assassinato. Seus proventos eram altos, pois atendia aos grandes do reino, mas contraiu sífilis, iniciando o processo de decadência física e mental. Como o narrador relata, outras histórias começaram a rondar a sua imagem, como a que lhe deu o apelido de “Onça”, por conta de supostos assassinatos de jovens.

Alternando o foco para Leonardo, o narrador conta que o menino já conhecia “a horripilante lenda de Bárbara dos Prazeres”, a qual, tendo sido preterida pelos homens em prol das prostitutas mais jovens, teria recorrido a feitiçarias, como “chicotear-se com feixes de ervas-das-sete-sangrias” e “se banhar com sangue humano — de preferência de crianças vivas” (CASTRO, 2007, p. 62). Esse elemento da história de Bárbara é narrado partir do olhar de Leonardo, das lendas que o menino tinha conhecimento; o que se apresenta ali, portanto, é filtrado por sua perspectiva. A história/lenda de Bárbara faz parte do folclore urbano do Rio de Janeiro, narrativa e personagem que integra a memória de seus espaços e de suas ruas. Sua morada era no Beco do arco do Telles, perto do Largo do Paço, hoje Praça XV de Novembro. Como apresenta Magali Gouveia Engel (2001), retomando cronistas que se debruçaram sobre o período, era um local considerado bastante perigoso, no qual circulavam todo tipo de pessoas, de marinheiros a escravos de ganho e vagabundos, sendo “refúgio” daqueles que não se adequavam a regras e imagens da normalidade, como velhos, loucos, inválidos, bêbados etc. (ENGEL, 2001). Dessa maneira, histórias apavorantes e misteriosas rondavam aqueles cantos da cidade, dentre as quais, a de Bárbara dos Prazeres.

No estudo *Os delírios da razão: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930)*, Magali Gouveia Engel (2001) busca analisar “as ideias e vivências da loucura” (p. 11) no contexto indicado, visualizando o processo de transformação conceitual da loucura em doença mental. Para tanto, a pesquisadora realiza a construção de um arquivo que envolve estudos sobre as práticas e ideias acerca da loucura no século XIX no Brasil, escritos médicos, fichas clínicas e textos de cronistas da época, mapeando como tais questões circulavam entre diferentes esferas sociais, estudo histórico que busca aquilo que se pode inferir pelas brechas dos discursos. Seu estudo aborda, assim, as formas como determinadas figuras excêntricas, consideradas exemplos de degeneração mental pela psiquiatria do final do século XIX, circulavam livremente pelas ruas e constituíam parte do cotidiano das cidades, analisando a presença da “loucura” no espaço urbano, bem como outras formas de encará-la; isso começa a se alterar ao longo da segunda metade do século XIX, em que os alienistas adquiriram autoridade sobre esses conceitos e o controle sobre essas pessoas. Uma dessas personagens cariocas era Bárbara dos Prazeres, que, como relata Engel (2001) a partir de Fernando Bastos Ribeiro, tinha sido adúltera e prostituta, matado a irmã e um amante, contraiu varíola, que lhe causou sequelas físicas, após entrar no meretrício acabou adquirindo hanseníase, o que tornou sua aparência ainda mais peculiar e assustadora. Segundo as histórias, “Acreditava-se que Bárbara pegava as crianças deixadas na roda dos expostos da Santa Casa, matava-as, deixando

o sangue de suas vítimas escorrer sobre as “chagas purulentas” que cobriam seu corpo, crendo, dessa maneira, conseguir livrar-se da lepra [...]” (ENGEL, 2001, p. 27).

O romance de Ruy Castro dá corporificação ao Rio de Janeiro ao compreender os espaços da cidade como “lugares de memória” (não oficiais), que participam de um “imaginário da cidade” por meio de histórias, lendas e personagens, muitos dos quais ex-cêntricos, às margens das normas e dos discursos oficiais. Ao trabalhar sobre a constituição do espaço na literatura, Luís Alberto Brandão propõe uma leitura que parte da relação entre real, fictício e imaginário, de Iser (1996b). Assim, além de uma “realidade espacial”, com suas diversas configurações, historicamente situadas, entre a observação empírica e formas de conceber e organizar esse material, há um “discurso espacial”, produtos de linguagem, formas de apreensão da realidade que engloba a literatura e a ciência, bem como um “imaginário espacial”: “um sistema conceitual e operacional, um quadro de referências simbólicas, um conjunto de valores de natureza cultural [...]” (BRANDÃO, 2013, p. 35). Já que o espaço é uma categoria relacional, que não se fundamenta em si mesmo, é “por meio de suas ‘ficções’ que ele se manifesta, seja para vir a ser tomado por real, seja para reconhecer-se como projeção imaginária, ou, ainda, para se explicitar, na autoexposição de seu caráter fictício, como realidade imaginada” (BRANDÃO, 2013, p. 35). Com isso, rompe-se a nossa compreensão do espaço real e do espaço ficcional como instâncias separadas, dicotômicas, mas que passam a ser vistas em tensão dialética. Dessa maneira, as histórias e lendas que evocam personagens folclóricas, mítico-históricas, narrativas e cantigas populares, criam uma ambiência, (re)figurando modos de viver, sentir e ver o mundo daquele tempo do rei, entrecruzando real e imaginário para corporificar discursivamente uma versão da cidade. Nela, ganham destaques os espaços marginais, as bordas que conformam e desenhavam a cidade, na tensão entre as atividades ilícitas e o trabalho mal remunerado, entre a ordem e a desordem, encontro de opostos que muitas vezes se dá apenas pela força militar ou pela mão modernizadora de urbanistas, que significa também a violência das demolições, das pessoas desalojadas, de histórias e identidades soterradas.

Esses momentos do romance reencenam, ainda que de forma sutil e amenizada por sua leitura da malandragem, a “experiência urbana da alteridade”, que desestabiliza “partilhas hegemônicas do sensível” (JACQUES, 2012, p. 11). São os “outros” urbanos, “habitantes das zonas opacas da cidade”, cuja presença e prática cotidiana “explicitam conflitos e provocam dissensos” (JACQUES, 2012, p. 15). Inventando táticas de sobrevivência e resistência, apropriam-se do espaço urbano, insinuando-se nas brechas, constituindo aquilo que escapa (JACQUES, 2012). Narrativas urbanas clandestinas, micronarrativas pautadas na errância, no contínuo movimento, que demarcam uma experiência de alteridade e que, assim como seus

sujeitos narradores, são escritas e sobrevivem nos desvios da história do urbanismo. Elas performam, assim, “**outro tipo de historiografia**, ou de escrita da história, uma história errante, não linear, que não respeita a cronologia tradicional, uma história do que está na margem, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, do que é ambulante, não está fixo, mas sim em movimento constante” (JACQUES, 2012, p. 24). Essas vozes outras contribuem para a construção dessa imagem do Rio de Janeiro do tempo do rei, atravessam a narrativa e o espaço urbano, fazendo confluir a obra literária e a cidade. Essas histórias continuam às margens da linha narrativa principal e de seus protagonistas, como brechas que permitem ver um espaço distinto, criando ondulações e desvios na refiguração da história brasileira, as quais, no entanto, são sufocadas em prol de um olhar festivo sobre a malandragem, de uma (re)figuração positiva da personagem histórica.

3.1.3 Focalização: forma e voz da (re)figuração

A articulação de *Era no tempo do rei* (2017) com um conjunto de fragmentos e procedimentos relacionados a uma poética da malandragem são decisivos na forma como a personagem d. Pedro é (re)figurada. Central na movimentação de sentidos da obra, a personagem, nesse sentido, é construída em relação dialógica com a construção do universo diegético e com o discurso narrativo. Dessa forma, compreende-se que a focalização possui papel fundamental nesse processo de (re)figuração, estabelecendo um jogo de forças em que se tensionam a posição e perspectiva do narrador, a economia das informações que são veiculadas pelo texto, os pontos de vista das personagens (nem sempre tão evidentes na materialidade do discurso) e os espaços que o leitor é levado ou se propõe a ocupar em sua entrada no texto, o que remete tanto a Iser (1996a) quanto a Uspensky (1983).

No romance de Ruy Castro, temos um narrador heterodiegético, cujo ato narrativo se dá em um nível extradiegético. Emula-se, assim, o próprio narrador das *Memórias*: não participam da narrativa como personagens e se apartam do universo narrado, tanto em termos de nível quanto de distanciamento temporal, narra-se a partir de um período posterior e se evidenciam diferenças ou diálogos entre esses dois tempos (pontos de convergência e divergência, em termos de valores, formas de pensamento etc., entre a época do narrador e a época em que se passa a história). Esse distanciamento, assim, é relativizado em nível axiológico, uma vez que o narrador comenta e se projeta (e seu modo de pensar) sobre o que é narrado, bem como pela focalização. No romance de Ruy Castro, a posição do narrador, com seus comentários e acesso ao plano psicológico das personagens, bem como aos tempos

passados e vindouros, viabiliza uma focalização zero ou não-focalizada. Não, há, portanto, restrições em termos de informação, de percepção acerca do universo narrado, o que evidencia traços tradicionais de uma narrativa popular. O regime de focalização, entretanto, oscila entre essa e aquela que passa pelas personagens (ou sobre a personagem, nas palavras de Genette), a focalização interna e múltipla (uma vez que alterna entre a percepção de várias personagens). Para dar ritmo à narrativa e à movimentação de sentidos, o narrador impõe limites ao seu conhecimento ou àquilo que é transmitido, regulando a maneira como a diegese é apreendida, indicando caminhos de reconstrução desse mundo e de seus seres, as diferentes formas de ocupar esses espaços ficcionais.

A mudança da focalização zero para a interna se dá em vários momentos do texto, sobretudo para enfatizar a forma como um acontecimento é percebido pela personagem e os encadeamentos de sentimentos e pensamentos que elas realizam a partir das impressões. De forma sutil, isso se percebe, por exemplo, quando se comenta sobre Leonardo não ser capaz de reconhecer Pedro como o príncipe herdeiro: jamais o tinha visto, uma vez que seus espaços de vivência divergiam quase que completamente; além disso, sendo ainda muito novo, a imagem de d. Pedro não era muito conhecida. Mesmo quando a família real desembarcou no Brasil, Leonardo não tinha sido capaz de fixar ou sequer identificar a realeza: “Era difícil dizer quem era quem entre os que desciam dos navios, e muitos nobres de coxas grossas e ventre em bola foram confundidos com D. João [...]” (2007, p. 71). Nota-se como o narrador apresenta a cena de acordo com a visão da personagem, sem que ela emergja para o nível da narração como voz, mas passando a diegese pelo filtro de sua percepção.

O reposicionamento de lentes com que o narrador dá a conhecer (mas também constrói) o universo diegético por meio da perspectiva das personagens pode ser observado no fragmento abaixo. Esse ocorre logo após a fuga de Pedro e seu encontro com Leonardo, e se volta à Bárbara dos Prazeres e sua história, começando pela percepção prejudicada que ela tinha do mundo à sua volta: “A mente nublada de Bárbara já não lhe dizia muita coisa, mas seus sentidos ainda lhe pregavam peças” (CASTRO, 2007, p. 89). O narrador relata que Calvoso, indignado pelos tapas e fuga de d. Pedro, havia ido ao quarto de Bárbara e a questionado sobre o que havia ocorrido, deixando por acidente sobre a cama da mulher o medalhão do príncipe real, que conseguira arrancar do rapaz. A mulher, então, pegou o objeto, cujo peso e forma começaram a estimular suas memórias e imaginação:

Os relevos e as reentrâncias das imagens gravadas no bronze — no anverso, uma cruz em alto-relevo; no reverso, as armas do Império português — trouxeram-lhe de volta uma memória de idílios, carícias e luars. Como se saíssem das nuvens, surgiram

lembranças de muitas noites nos palácios de Lisboa e Mafra, em jardins e alcovas cheios de recantos, e a sensação de que o medalhão estava de novo sobre o peito de um jovem príncipe. À vista do medalhão, as brumas se dissiparam em sua memória. Tudo agora ficava claro (CASTRO, 2007, p. 89-90).

Nesse momento, o que seria objeto de ornamento de d. Pedro, indicativo de sua condição de príncipe real, passa a evocar outro espaço e tempo, torna-se um objeto de memória que nos conduz a outro campo narrativo, referente à história de vida de Bárbara. A abertura para outra situação cronotópica se dá a partir da focalização interna. O gesto e o toque mobilizam o deslizamento analéptico, as lembranças um pouco disformes e confusas (saindo das nuvens), as memórias que não se fixam num acontecimento qualquer, mas resgatam a condição de presente de um tempo passado; tudo isso é figurado a partir do movimento do narrador a compartilhar a posição da personagem e sua maneira de perceber, em que se conjugam as características da personagem. O medalhão se torna a bússola, a chave de leitura pela qual Bárbara consegue, em meio a sua degradação mental, reaver os fragmentos de sua história e dar forma a sua dor, da qual a vida presente talvez fosse sintoma. Passamos a saber, assim, sobre o relacionamento que ela teve na juventude com o príncipe d. João, pai de d. Pedro, amores que se findaram por imposição de Carlota Joaquina, sendo arranjado um marido para Bárbara e o seu exílio no Brasil.

Esse fragmento permite observar a importância da focalização para o processo de figuração da personagem, não apenas enquanto o gatilho para a contextualização da sua história, mas por permitir a representação da forma como ela percebe o mundo e a si própria, elementos que modalizam o discurso do narrador, o qual, no entanto, não é apagado, mantendo uma dualidade de posições (manifestação do dialogismo da linguagem). Isso diz respeito ao próprio dinamismo da personagem, em sua flexibilidade e dispersão ao longo do texto, exigindo o engajamento do leitor para organizar esses fragmentos e articular as várias perspectivas que se movimentam na obra, concretizando uma imagem pelos atos de fingir reencenados. Esse entrelaçamento, no caso de Bárbara dos Prazeres, no entanto, não é tão marcante ou bem resolvido, resultando em uma personagem um tanto estereotipada: ela é colocada como uma figura lasciva que, já nos tempos de amante de d. João, estaria destinada a se tornar prostituta: “no esplendor de seus 15 anos, seu corpo já era perfeito, exuberante — o corpo de uma mulher” (CASTRO, 2007, p. 90); “Na verdade, e só agora o sabia, a apaixonada Bárbara da adolescência já era Bárbara dos Prazeres mesmo quando seu único cliente era D. João” (CASTRO, 2007, p. 94). Isso demonstra a inabilidade do narrador de imiscuir-se na personagem, sem conseguir explorar outras camadas de seu plano psicológico (que fica superficial), pondo mais em

destaque os traços físicos e de personalidade libidinosos, o que diz mais da própria posição do narrador do que sobre Bárbara. Ao direcionar a focalização segundo a personagem, essas contradições ficam mais patentes, sinalizando uma tensão entre o olhar e a percepção da personagem e algo do narrador (da focalização zero) que direciona a figuração. Se nas *Memórias* esse aspecto se fundamenta em um desenho geral da narrativa, em que as personagens são mais arquetípicas, tipos sociais, menos explorados em termos psicológicos (já que a ação, mais do que as personagens, conduz a história), no romance de Ruy Castro essa justificativa só é válida até certo ponto, uma vez que outros parâmetros conduzem a construção da obra, apropriando-se de elementos de Manuel Antônio de Almeida, mas os vertendo em novo ritmo composicional e em novas coordenadas cronotópicas.

Em *Era no tempo do rei*, a malandragem pode ser entendida como motivo estruturador que conduz os pontos de vista no plano ideológico. Conforme a leitura de Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias*, a malandragem no romance de Ruy Castro atua enquanto mediação entre polaridades, que organizam a forma de se conceber a realidade social brasileira. Entre elas, destaca-se *dialética da ordem e da desordem*, a partir da qual se manifestam e se organizam os agrupamentos e as relações entre as personagens. A personagem d. Pedro, assim como Leonardo, a partir dessa proposição, movimenta-se entre o polo positivo da ordem (as suas obrigações como príncipe herdeiro, sua posição social) e o polo negativo da desordem (suas travessuras gratuitas, sua aversão aos estudos, a vadiagem pela cidade).

Partindo de uma visão de superfície, o polo positivo seria representado pelas figuras do Padre Luiz Gonçalves dos Santos (conhecido como Padre Perereca, cronista da família real), do Frei Antônio de Arrábida (tutor de Pedro), de d. João, do comerciante inglês Jeremy Bloody, de Sir Sidney Smith (comandante da Armada Britânica no Brasil), do major Vidigal (tal qual nas *Memórias*). O lado negativo, por sua vez, é evocado nas figuras de João Calvoso e de seu comparsa Fontainha, na prostituta Bárbara dos Prazeres e mesmo em Leonardo, que preenchem a narrativa desde o crime ou ilegalidades mais abertas até o vadiar em meio a festas de rua. Essa classificação das personagens, além de ecoar um tom de divisão de classes, é, por certo, arbitrária. Conforme esclarece Candido, o binômio da ordem e da desordem se constitui como uma maneira de se conceber a sociedade brasileira do tempo e de recriar suas regras gerais abstraídas em forma ficcional narrativa. O romance, ao mesmo tempo que apresenta a relação entre as personagens a partir de tal organização, vai minando as suas bases, demonstrando o fingimento que subjaz à formulação dessa divisão entre alto e baixo. A alternância de pontos de vista, entre ordem e desordem, constituem o discurso e figura as personagens como um entrecruzamento de perspectivas.

Essa oscilação de posições indica a afinidade do narrador com a malandragem. Há uma falta de gravidade, uma quase inculpabilidade nas vadiagens e travessuras de d. Pedro e de Leonardo, pela forma como esse universo nos é apresentado pelo narrador, cúmplice dessas personagens. O logro mais grave que Pedro efetua seria com o comerciante inglês Jeremy Blood, jogando água, trigo e ovos em sua cabeça, ação que ocorre, contudo, como uma forma de vingança do menino devido à forma desrespeitosa pela qual o inglês se referia ao Brasil e ao rei. Bem tratado por d. João, Jeremy Blood havia se beneficiado do reino em seus negócios, além de ter expandido a sua fortuna de forma ilícita; mesmo assim, expunha constantemente sua péssima opinião sobre o país e o rei do qual havia se valido. A malandragem, portanto, havia sido justificada pela boa-intenção, matizada também pelo puro prazer da zombaria.

Jeremy Blood, por sua vez, une-se ao Almirante inglês, Sir Sidney Smith, que em conluio com a princesa Carlota Joaquina, buscam armar para derrubar d. João. A personagem Bárbara dos Prazeres, que recebia de d. João, em segredo, uma pensão, seria o elemento chave para a tentativa de golpe. Calvoso, por sua vez, busca beneficiar-se da venda do medalhão real furtado de d. Pedro, e da chantagem pela descoberta da ligação da mulher com o rei. Entretanto, é tirado de cena pelos ingleses, detentores de outros interesses; por isso vai à desforra ao delatar a D. João os planos de sua esposa para destroná-lo. Desse modo, percebe-se que as personagens passam a oscilar entre os polos da ordem e da desordem, do legal e do ilegal, demonstrando uma certa equiparação entre os extremos, no qual se constrói um entre-lugar em que navegam d. Pedro e Leonardo.

3.1.4 O príncipe e o malandro: (re)figurações em espelho e dispersão

A malandragem em *Era no tempo do Rei* contagia a própria (re)figuração de d. Pedro. Conforme apontado por Vieira (2011), a figuração se dá pelo processo de dispersão, relacionado à disseminação da personagem ao longo do texto e por sua abertura intertextual, demandando do leitor tanto a reorganização desses signos em uma imagem, como o estabelecimento das relações que implicam na sua conformação enquanto entidade dialógica. Buscarei apontar como d. Pedro é (re)figurado nesse romance, como se interpenetram questões fraseológicas e lexicais com o ponto de vista narrativo, o qual funciona também como antecipação das possíveis posições que o leitor ocupa na obra.

No primeiro capítulo do romance é narrado o histórico de travessuras de d. Pedro (ou atitudes pouco edificantes aplicadas a outrem a fim de ridicularizá-los e disto extrair graça):

desde misturar pó-de-mico ao produto utilizado nas perucas de suas irmãs, perturbar o seu irmão mais novo com lagartixas, ou perturbar o Padre Perereca, cronista oficial da família Real. Essas ações são guiadas a partir do prazer pela burla em si, pela brincadeira, justificável até certo ponto pela idade da personagem, compreensível de modo mais claro pela excessiva condescendência com a qual era tratado. A esse espaço do lúdico é contraposto, por outro lado, o espaço oficial da preparação para ser rei, afinal, trata-se do príncipe herdeiro, cuja instrução e educação devem ser do mais alto nível, para ocupar a liderança do reino. Assim d. Pedro é apresentado: “O garoto de olhos pretos e brilhantes, nariz de águia e porte idem, que não gostava de ser contrariado, era um **diabrete** de fazer inveja ao cujo. Os anéis de cabelos fartos e também pretos mal escondiam os **chifrinhos** que brotavam da cabeça [...]” (CASTRO, 2007, p. 13 – grifos meus). No fragmento, a descrição de aspectos físicos e psicológicos enveredam por uma abordagem avaliativa, em que os termos indicam o pendor da personagem para as atitudes burlescas.

As metáforas e metonímias luciferinas são explícitas e recorrentes, como se nota em fragmento próximo ao anterior: “Se, em sua meiga infância, o pequeno Pedro — que era como se chamava o **encabritado** — já demonstrara um talento para traquinadas digno de marmanjos com o dobro de sua idade, **imagine-se** o que não seria quando crescesse” (CASTRO, 2007, p. 13 – grifos meus). Em vista da posição extradiegética e ulterior de onde narra, o “imagine-se” cumpre função irônica que remete ao vir a ser de d. Pedro, conhecimento compartilhado entre narrador e leitores. O conhecimento enciclopédico, dessa forma, esclarece o diálogo intertextual com as manifestações do discurso histórico em que d. Pedro é (re)figurado, mais especificamente em uma imagem geral que constitui a memória oficial e mais difundida da personagem histórica. Inicialmente apresentado como um garoto qualquer, o narrador logo revela tratar-se do príncipe herdeiro, com seus muitos nomes e títulos, os quais, como se ressalta, “não disfarçavam o fato de que, com os hormônios a ferver-lhe dentro das ceroulas e os primeiros pelos a roçar-lhe o púbis, podia-se chamar de tudo ao peralvilho, menos de sereníssimo” (CASTRO, 2007, p. 14). A pré-adolescência, com a efervescência sexual, é associada por justaposição narrativa, pela aparição próxima no mesmo capítulo, às construções “infernado Pedro” e “malévolo Pedro”, que vivia a pregar peças nos outros. Essa associação nome/adjetivo expressa, a princípio, o ponto de vista do narrador, mas também é opinião compartilhada por outras personagens, sobretudo as vítimas de suas ações, do que se percebe que tais termos cumprem também a função de convocar um cruzamento de perspectivas.

O narrador, entretanto, não parece estar muito preocupado com essas atitudes, das quais parece rir junto à personagem, ainda mais quando se trata de alguma armadilha com

personagens adulatoras, como o Padre Perereca: “Cada vez mais ousado nas suas arremetidas [...] Pedro decidiu lambuzar com bosta de cavalo as maçanetas do gabinete do padre Luiz Gonçalves dos Santos, vulgo Perereca” (CASTRO, 2007, p. 17). A atitude condenável é avalizada pela forma como a personagem é apresentada, como o oficial bajulador da família real: “Nas suas descrições, nenhum Bourbon ou Bragança era menos que perfeito ou capaz de qualquer pecado. E sua atitude na presença do príncipe regente era de fanática adoração”. Ou ainda, como se narra com exagero escatológico, quando o padre beijava a mão de d. João: “Primeiro, cobria essa mão de beijos, nas costas e nas palmas, produzindo estalos involuntários com a língua [...]. Finalmente, chupava os ditos dedos com volúpia, um de cada vez, como se fossem pirulitos” (CASTRO, 2007, p. 18). O ponto de vista do narrador é o próprio escárnio materializado, como se transpusesse em termos discursivos a postura que Pedro tende a ter na ação física, exibindo o desprezo pelas funções e posições oficiais. Vale lembrar que o narrador, ao trazer a história de d. Pedro, cumpre uma função paralela a do Padre Perereca, ainda que ao revés, o que demonstra nele uma propensão a também agir com sarcasmo para com a figura, seu concorrente, demarcando o exagero de seu deslumbramento: “um simples espirro [...] era um esguicho de inspiração divina. [...] com esses tratamentos licorosos, a pena embebida e quase se afogando nas louva-minhas, que padre Perereca descrevia, em folhas soltas, o sublime cotidiano dos soberanos” (CASTRO, 2007, p. 19).

Esses feitos de Pedro são concluídos com o que teria sido sua obra prima em termos de malandragens, cujo alvo foi o comerciante inglês Jeremy Blood. O homem havia feito fortuna exportando tanto produtos brasileiros tradicionais (café, cachaça e pimenta) quanto espécimes da fauna brasileira. Como modo de já indicar que havia uma justificativa para o ato de d. Pedro, e também para engatilhar algumas explicações de cunho historiográfico, o narrador comenta: “Não que Pedro tivesse alguma coisa contra os ingleses. Ao contrário, pelo que ouvia dos mais velhos, os franceses é que eram os vilões do novo século, os republicanos insidiosos, os vampiros da realeza” (CASTRO, 2007, p. 21). A partir disso, contextualiza pontos da Revolução Francesa, das mortes de aristocratas pela guilhotina, até alcançar as invasões napoleônicas, as ameaças de Bonaparte a D. João e a aliança entre Portugal e Inglaterra, culminando na vinda da família real para o Brasil. Com a abertura do comércio brasileiro para as nações amigas (que significava basicamente Inglaterra), muitos ingleses puderam se valer desse mercado para enriquecer, como foi o caso de Jeremy Blood.

Ressaltando a genealogia do anti-herói, o narrador comenta que o inglês era descendente de Peter Blood, médico inglês que teria feito fortuna como pirata. Esse elemento contribui para desenhar uma linhagem de velhacos, elemento da descendência da malandragem

que tem recorrências nesses romances e também nos de feição picaresca. Jeremy Blood busca recobrir essa origem vinculada à ilegalidade com um manto de pedantismo e arrogância, depreciando quando possível o Brasil, seus habitantes e seu monarca (questão da aparência também frequente entre narrativas malandras e picarescas): “Aos seus olhos, tudo na Corte de D. João era de última categoria” (CASTRO, 2007, p. 24); “A cidade de encantos para ele invisíveis, era fétida, purulenta de pântanos e com as ruas tomadas por asnos, porcos e aves, nenhum deles usando fraldas”; “Este é o mais imundo ajuntamento humano sobre a Terra, ele bradava do Paço” (CASTRO, 2007, p. 25). O narrador se põe ao lado do Brasil, sempre contrabalanceando o ponto de vista da personagem, relevando que o Rio de Janeiro havia recém passado de cidade colonial à capital imperial (seria injusto compará-lo com cidades seculares), sugerindo que há encantos na cidade para quem os sabe experienciar (como Leonardo) e ironizando o perfil de Jeremy Blood, que ridicularizava o povo enquanto “coçava insetos nas virilhas, cavoucava impunemente seu piramidal nariz e os poucos dentes que lhe restavam eram cobertos de um limo equivalente aos penhascos da Cornualha” (CASTRO, 2007, p. 25).

Essa é a personagem a quem d. Pedro havia causado danos, e nesse ponto o leitor já estará bastante convencido do merecimento. A situação se complica quando d. João é informado sobre os comentários de Jeremy Blood, deixando o monarca bastante magoado, pois admirava os ingleses e, inclusive, o havia auxiliado em sua chegada ao país: “O menino observou quando as lágrimas assomaram aos olhos do pai [...] D. João não se julgava um Luís XIV, mas isso não justificava o áspero julgamento de Jeremy Blood. Afinal, com o impedimento da rainha por loucura, ele era, para todos os efeitos, o rei” (CASTRO, 2007, p. 26). Alternando o ponto de vista entre Jeremy Blood (tensionado pela perspectiva do narrador) e a perspectiva de d. João, que observa o inglês com um misto de consideração e alguma consternação, passamos para o ponto de vista de d. Pedro, pelo qual se evidencia a estima do filho pelo pai, bem como a diferença entre suas personalidades: “Era esse traço de seu pai que Pedro não se conformava. Por que não exercer o peso de seu cetro sobre um estrangeiro que não fazia por merecer a acolhida que o Brasil lhe dava” (CASTRO, 2007, p. 27). Dessa forma, “por causa de Jeremy Blood, pela primeira vez [Pedro] achou que podia fazer algo para mitigar o pranto de seu pai. Ou para vingá-lo” (CASTRO, 2007, p. 27). Por essa razão e conduzido pela atmosfera do entrudo, Pedro preparou sua armadilha; sabia que o inglês havia sido chamado ao palácio e arranjou os ingredientes necessários: “uma grande gamela de polvilho e uma caçarola, repleta até a boca, tudo misturado, de claras, gemas e cascas de ovos crus. Eram as ramas clássicas do entrudo” (CASTRO, 2007, p. 28). Quando a oportunidade surgiu, a água e os produtos foram despejados em Jeremy Blood, sem tempo para reação; apenas findado o batizado, conseguiu

exclamar “Blast you, you son of a bitch!!!”, vertido em um novo xingamento, “Diabos te levem, filho-da-puta!!!”, já que o primeiro, sendo em inglês, teria caído no vazio.

Para evitar ser pego, Pedro foge, e aí temos o já contado: “agora, às portas dos 12 anos, sentira o apelo das ruas — uma intensa vontade de ver o que elas tinham para receber tanta gente” (CASTRO, 2007, p. 30). Pelas ruas da cidade, como enfatiza o narrador, d. Pedro “iria encontrar seu **equivalente** civil, seu **duplo**, a alma **gêmea** que ele nunca desconfiara existir. Um menino à rédea solta, livre com o vento, sujo e de nariz escorrendo, e que também andava de mãos dadas com o coisa-ruim: Leonardo” (CASTRO, 2007, p. 30 – grifos meus). A ação de Pedro contra Jeremy Blood, produtora de riso pela forma como ataca a imagem enfatuada do homem, ridicularizando sua presunção, é orientada, por outro lado, por uma motivação nobre, quase um dever familiar de ir à desforra pela honra desafiada, além de expressão de empatia do filho para com o pai. A malandragem é calibrada por uma ótica enaltecedora, pela qual também passa a personagem Leonardo, culminando no encontro dos dois e na equiparação de suas personalidades e trajetórias, apesar da diferença de classe e ascendência.

No capítulo 5, após os dois meninos se conhecerem, o narrador se põe a desenhar as afinidades entre as duas personagens: “vindos à luz no mesmo mês e ano, outubro de 1878 [...] não podiam ser mais diferentes nas origens”, um nascido em um palácio cheio de luxos, o outro em casa com manchas de infiltrações de água nas paredes, um enrolado entre panos finos e cheirosos, o outro deixado nu sobre um catre. D. Pedro comia em porcelana da China, Leonardo em tigelas de barro, o príncipe tinha um quarto cheio de brinquedos, mas Leonardo tinha recebido uma cidade inteira para brincar. Essas diferenças, que denotam da parte do narrador certa atenuação do aspecto negativo da pobreza e da falta de recursos (principalmente em relação à infância), é contraposta por algumas semelhanças entre as personagens: ambos não eram muito afinados aos estudos (apesar de d. Pedro estar circundado de tutores e professores, o que demonstra exagero nesta aproximação), tanto um como o outro foram de algum modo negligenciados pela criação paterna e materna: “Os filhos da realeza raramente têm pais que lhes dêem atenção — são cuidados e educados por tutores [...]”, ao que se somou a preferência de Carlota Joaquina, sua mãe, pelo filho mais novo, d. Miguel.

Em sua formação, como coloca o narrador, de modo a indicar traços da personalidade da personagem, d. Pedro teria tomado por modelo personagens como o conde dos Arcos de Val-de-Vez, D. Marcos de Noronha, que lhe aconselhava em assuntos mais mundanos, na responsabilidade como herdeiro do trono, mas sobretudo lhe impressionava pela galanteria: “Nas recepções do palácio, gostava de vê-lo de braço com uma moça diferente a cada vez e sonhava com o dia em que faria o mesmo” (CASTRO, 2007, p. 81). Trata-se de uma figuração

espelhada, mas também intertextual, uma vez que retoma o conhecimento sobre o futuro da figura histórica para sugerir elementos em potencial durante sua infância, bem como as personagens e personalidades que lhe teriam marcado a formação. Percebe-se nessas antecipações o trabalho do narrador em um sistema de confluência, no nível do ponto de vista temporal, com o leitor virtual, mas diferente das personagens, o que contribui também para o aspecto de convencimento da recepção acerca da ideia de Brasil (e da percepção sobre sua história) que a obra veicula. Em outros momentos, no entanto, somos levados pelo narrador ao presente das personagens, acompanhando-as de perto.

A figuração de d. Pedro também toma por base a figuração de seus pais, considerando influências de temperamento motivadas pelo convívio, por condições familiares, histórico-sociais, sem se excluírem fatores hereditários. Dessa maneira, à medida que ambos são apresentados, isso desenha a maneira como d. Pedro apreendeu aspectos de suas personalidades e como esses traços contribuíram para o ambiente de sua criação. O narrador apresenta: “D. João exalava um tal ar de bondade, simpatia e humildade, de alguém que se comprazia em benfazer, que isso o redimia e o tornava amado. Mas Carlota, voluntariosa, petulante e impertinente, estava além de qualquer possibilidade de redenção” (CASTRO, 2007, p. 83), reforçando com relação à princesa, que “se a deixassem, daria ordens aos fidalgos e ministros, aos embaixadores estrangeiros, ao marido e ao reino inteiro” (CASTRO, 2007, p. 83).

Esse recorte de características seleciona aspectos específicos de imagens correntes das personagens, que percorrem o discurso histórico e o imaginário sobre elas, elencando elementos que enaltecem um em detrimento do outro, veiculando certo maniqueísmo. Assim, o pai é apresentado como figura mais benévola, recorte que apaga ou se desvia de posições que o têm como personagem boba, medrosa ou indecisa, imagem estereotipada que tem ressonância em biografias mais tradicionais de d. Pedro (como a de Otávio Tarquínio de Souza) e em versões satirizantes da história e da família real. Carlota Joaquina, por sua vez, além de autoritária, egocêntrica e explosiva, é pintada como depravada, colecionando amantes entre Europa e Brasil, apesar de sua aparência pouco instigante — “E Carlota, por qualquer ângulo que se examinasse, ostentava uma feiúra impertinente [...]” (CASTRO, 2007, p. 83). Ainda assim, o narrador sinaliza ser dela que d. Pedro herdara determinados traços de comportamento, direcionados para uma avaliação positiva: “O irônico é que foi dela, não do pai, que herdou a audácia, a coragem, a independência e o gosto pela aventura” (CASTRO, 2007, p. 84).

Os pontos elencados acerca dessas personagens são reorganizados na forma como a obra reconstrói d. Pedro, entrelaçando as características de seu pai, a “bondade, simpatia e humildade”, com os traços autoritários e impulsivos da mãe, além do desejo sexual desmedido.

Dessa maneira, por mais que o narrador explicita de modo mais preciso apenas um dos pontos de vínculo, aquele entre a personalidade de d. Pedro e a de sua mãe, nota-se que as características apresentadas tanto de Dona Carlota Joaquina como de D. João podem ser localizadas em diferentes momentos da vida da personagem. Dessa forma, todo o período que o romance não aborda na (re)figuração de d. Pedro, sua juventude e sua fase adulta, é de algum modo sinalizado pela (re)figuração de seus pais, alternando características como bondade e humildade com os traços tirânicos e autocentrados, falhas e contradições que a narrativa busca apagar em prol de um olhar malandro (mas também ingênuo) sobre a velhacaria do menino Pedro, tentando filtrar ao leitor aquilo que teria de semelhante com sua mãe. Mas não, há muito mais de semelhante entre as personagens de mãe e filho do que apenas audácia e coragem, o que fica implícito no discurso narrativo, detectável pelo diálogo intertextual que se estabelece com outras obras ficcionais e com o próprio discurso da história. Essa filtragem, se não propriamente intencional, ao menos entra em consonância com o desenrolar da narrativa, em que efetivamente d. João é posto como vítima de uma tentativa de golpe por parte de sua esposa, ação que tem suas bases no discurso historiográfico, mas que é mobilizada para um enredo de aventuras em que as posições de bem e mal precisam ficar bem delineadas.

Ao final do capítulo, o narrador retoma as brincadeiras de batalha entre d. Miguel e d. Pedro, “batalhas simuladas [...] sonhando com o dia em que faria isso à vera” (CASTRO, 2007, p. 85), em que se utilizavam de miniaturas de canhões de bronze e de um exército formado por “meninos brancos e negros do palácio, uniformizados como soldados de verdade” (CASTRO, 2007, p. 86). Novamente, eventos são prenunciados, como forma de estabelecer as diretrizes da figuração atual, o futuro como índice interpretativo desse presente. O narrador, com acesso a esses tempos, integra-os na narrativa, pensando o cruzamento de passado (a herança da personalidade dos pais), futuro (o que sonham em ser e fazer e que como sabemos, pelo discurso histórico, serão e farão de fato), e presente da narrativa. Ressalto que, ironicamente, os meninos que compunham os exércitos cumprem apenas papel de figurantes, massa de manobra para as querelas da elite, aspectos significativos da “brincadeira”, mas que o narrador não menciona. Essa não explicitação sugere que esse narrador sequer percebeu esses pontos da batalha, que remetem, por sua vez, à própria história do Brasil e sua tradição autoritária, bem como ao jogo de forças entre grupos de diferentes posições sociais. Os sentidos, no entanto, pairam no discurso, atravessam a materialidade linguística e convocam um olhar distinto que desvele esses movimentos, os quais fogem ao controle autoral ou do narrador, evidenciando a linguagem como campo de disputas. A ficção histórica, em seu jogo de referências, do qual a história compõe uma das linhas intertextuais, constitui-se ao modo do arquivo, pelo qual podemos

passar, mas cujos caminhos, regras e organização estão até certo ponto estabelecidos. Ao olhar para o romance como arquivo, devemos “atentar para os vários direcionamentos de sentido que funcionam em um mesmo espaço discursivo” (NUNES, 2005, p. 3). Esse arquivo é um espaço de polêmica e confronto de posições interpretativas, as quais passamos a ocupar, como leitores e críticos, buscando rearticular as perspectivas que conformam esse mundo, questionando-se sobre qual ponto de vista prevalece nesses fragmentos.

Após escaparem de Calvoso e Fontainha, Leonardo e Pedro, para que esse pudesse voltar ao Palácio, enveredam em meio a uma multidão de foliões que se divertiam no carnaval, disfarçando-se com sacos velhos. Durante a folia, uma briga tem início e não demora para o major Vidigal aparecer para prender os baderneiros, fomentando a confusão. Na correria, Leonardo é agarrado por um soldado, mas d. Pedro o ajuda, espremendo uma bola de cera com água e pimenta na cara do homem, permitindo que eles fugissem. Conseguem escapar pelos arcos da Carioca, quando Leonardo revela que o homem atacado era o próprio Vidigal. O que se ressalta é o deslumbramento de d. Pedro com a vida nas ruas e com a aventura vivida. Enquanto acompanhavam a festa, “Pedro sentia no ar uma aura de magia, favorecida pelas pétalas de rosas vermelhas que caíam das varandas, atiradas não se sabia por quem ou para quem” (CASTRO, 2007, p. 101). Igualmente, após a fuga, que o narrador ressalta ser a rotina de Leonardo, d. Pedro se via encantado com o ocorrido: “Aquela estava sendo a maior aventura de sua vida — algo com que sonhara desde o dia em que espiara pela janela de seu quarto no Paço e vira o Rio à sua frente pela primeira vez” (CASTRO, 2007, p. 109). Como leitores, ficamos empolgados com a personagem, vibrando por sua fuga bem-sucedida, pela energia que pulsa do carnaval e do drible sobre os soldados e o major Vidigal. A admiração de Pedro por Leonardo é evidente: “Já as aventuras de Leonardo, aos seus ouvidos, eram dignas das gestas de cavalaria que, no passado, Genoveva lhe contava para dormir. Em comparação, as pequenas iniquidades que ele próprio perpetrava no entrudo eram pouco mais que brincadeiras de criança” (CASTRO, 2007, p. 97). Esse encanto e aproximação entre os dois, por outro lado, disfarça ou tenta diminuir a diferença entre eles, bem como procede a uma visão enaltecida da vida malandra, invejável mesmo por um príncipe, o qual, no entanto, poderá voltar são e salvo para o conforto de seu lar assim que findarem as aventuras.

São vários os pontos da obra que fazem o feitiço carnalizante da malandragem perder seu potencial subversivo e converter-se em uma ilusão de liberdade esvaziada de conexão com a realidade histórica e suas tensões. Nesse sentido, Leonardo exalta sua liberdade, ao comparar-se com d. Pedro: se o príncipe estava em situação de vantagens de poder mandar em todos e ter muita comida disponível, ao outro não faltava comida, fosse por conta do padrinho, de uma

árvore ou de algum produto furtado da bandeja de ambulantes. Dessa forma, a constituição desse universo diegético parece pautar-se em uma interpretação específica do mundo das *Memórias*, em que se suspendem aspectos relacionados à ancoragem espaço-temporal, assim como se direciona e fecha o foco para um grupo específico da sociedade.

Quanto a d. Pedro, a forma como é (re)figurado busca um ar de intimidade, a fim de perscrutar a faceta mais humana da personagem, o que é facilitado pela idade com a qual ele é retratado. Igualmente, isso permite aproximá-lo da personagem Leonardo, ressaltando os aspectos do príncipe que o relacionariam com o malandro, mas em sua forma mais adocicada, divertida e inocente. Esse afrouxamento do vínculo do príncipe com sua faceta nobre verifica-se no fato de o narrador referir-se a ele apenas como Pedro, omitindo o “dom”, título honorífico que demarca a condição social da personagem. A malandragem é ressaltada em seu lado positivo, quase que negando completamente a existência de sua faceta nefasta, associando-a ao espírito de aventuras, bem como à nobreza de espírito daqueles que empatizam pela infelicidade do próximo e são capazes de agir não apenas em função da burla. Em alguns pontos das *Memórias*, essa atitude de Leonardo pode ser verificada, como quando, já parte do batalhão de granadeiros do major Vidigal, auxilia o malandro Teotônio a não ser capturado pela tropa, tanto por gostar dele, quanto por saber que seu pai também tinha o homem em estima, o qual, além disso, era a diversão da festa para o batizado do irmão de Leonardo. Em *Era no tempo do rei*, essa atitude de Leonardo é mais corrente, como quando espanta os meninos que roubavam Mãe-Benta, quando homenageia Bitu e quando auxilia d. Pedro. O príncipe, da mesma forma, por maior que seja a ênfase em sua conduta errática, tem destacadas sua nobreza de espírito, sua empatia para com o pai e a relação fácil com os indivíduos de outras classes sociais.

3.2 AQUELA EM QUE O PRÍNCIPE E O MALANDRO ENTRARAM NO BOTEÇO: *O CHALAÇA*, DE JOSÉ ROBERTO TORERO

Brasileiros: — Ofereço-vos estas memórias, em que, sem outro artifício mais que o necessário para expôr os fatos de que fui testemunha e parte, defendendo meu proceder das injustas arguições que me hão sido feitas, vagas sim, mas tão repetidamente que já me parece necessário romper o silêncio.

Memórias oferecidas a nação brasileira
Francisco Gomes da Silva

São muitas as formulações do esquecimento. Tão frequente quanto, é a luta para ser lembrado. Ladeando uma figura tão célebre, era de se esperar que Francisco Gomes da Silva, vulgo Chalaça, fosse personagem mais em evidência. No entanto, entra e sai das sombras de tempos em tempos, não existindo imagem clara dele. Talvez sua pouca fama venha justamente pelo realce que provoca naquilo que também fez d. Pedro ser, por largo tempo, pouco comemorado: português (ou seja, o colonizador), patusco e velhaco, imerso nos rumores das ações pouco edificantes. Em 2017, a rede Globo produziu e transmitiu a telenovela *Novo Mundo*, cuja trama acompanhava a personagem Joaquim, português que no Brasil acaba ajudando e servindo a d. Pedro (e no final descobre ser filho ilegítimo de d. João), e o próprio príncipe, interpretado pelo ator Caio Castro, ficcionalização que apelava para o lado sensual e malandro da personagem. Ao lado de d. Pedro aparecia, com alguma frequência, a personagem de Francisco Gomes da Silva (na pele do ator Rômulo Estrela), seu leal escudeiro, cuja representação não apenas colocou em destaque e na mente popular a personagem Chalaça, por algum tempo, como o abordou reforçando sua fidelidade ao príncipe e mostrando-lhe como galã; curiosamente, sua atuação não justificava o apelido, não manifestando um comportamento jocoso. Terminada a exibição do televisivo, passou novamente ao esquecimento, talvez para apagar certas características de d. Pedro nesse processo.

Premiado na categoria “Livro do ano de ficção”, do Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, o romance *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, retoma a personagem do secretário de d. Pedro, que o acompanhou nos acontecimentos mais vultosos, assim como nos mais boêmios. Como em *Era no tempo do rei* (2007), a (re)figuração de d. Pedro se dá por um jogo de espelhamento, em alguma medida reencenando o mito do duplo naquilo que diz respeito à relação entre personagens em simbiose, como ocorre em figuras como D. Quixote e Sancho

Pança. Dessa forma, na medida em que o Chalaça nos relata sua história, temos acesso ao seu d. Pedro naquilo que interessa ao narrador e a uma construção em que ambos se imbriquem.

O cunho memorialista e de testemunho, paródico, é claro, que o romance assume, conforma o seu narrador e a estruturação da narrativa, em que Francisco Gomes assume a voz de sua história e relata acontecimentos de seu cotidiano e da história brasileira. A discussão em torno da focalização novamente se coaduna à figuração da personagem, com implicações linguísticas e de antecipação das posições que o leitor ocupará no texto. Assim como em Ruy Castro, a malandragem também comparece na constituição ficcional de d. Pedro, a partir do olhar do Chalaça, (re)figuração que, portanto, não apenas estabelece uma nova personagem, como retoma suas versões históricas, entrelaçadas com outras figuras presentes no imaginário cultural. O malandro é uma delas, em que se coordenam elementos como a burla, a sensualidade, o saber popular, assim como a aversão ao trabalho e a rixa, numa nova mirada sobre a história brasileira e suas personagens fundacionais. Como uma memória da literatura (SAMOYAUULT, 2008), a intertextualidade participa ativamente da construção do romance de Torero, em que se percebem incursos da malandragem, em suas manifestações literárias e na visão popular, bem como de outras ocorrências do anti-herói, como o pícaro espanhol. Nesse sentido, o romance assume motivos estruturadores, com implicação na construção das personagens, que retomam a narrativa picaresca *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*⁵¹, publicada em 1554, de autoria anônima. A justificativa de uma determinada situação presente ou a defesa de sua posição, evidenciando a obra como uma resposta a ataques ou questionamentos, são elementos da picaresca que percorrem o romance de Torero, no que ressoa, ironicamente, a voz do próprio Chalaça histórico, em suas *Memórias oferecidas a nação brasileira pelo conselheiro Francisco Gomes da Silva*⁵², conforme a epígrafe que abre este subcapítulo.

O gesto intertextual, reescrevendo personagens e obras, permeia a reencenação da história brasileira e se constitui como expediente manifesto do romance, a partir do qual se evidencia seu caráter metaficcional. Igualmente, a construção da narrativa é atravessada pela atitude carnavalizante, seguindo as proposições de Bakhtin (1987), em que a atenção ao corpo em sua abertura (a alimentação, o sexo, a defecação e a morte, sobretudo), nos pontos em que ele entra em contato com o mundo e com a terra, promove a ruptura com imagens cristalizadas

⁵¹ Utilizo-me da edição bilíngue *Lazarillo de Tormes* (2005), doravante citada por *Lazarillo*.

⁵² Conforme aponta Noronha Santos, em prefácio à edição que utilizo das memórias de Francisco Gomes da Silva, a autoria da obra foi atribuída em algum momento pelo historiador Dr. Melo Moraes a Almeida Garret. Santos assinala que, no entanto, em exemplar da obra pertencente à biblioteca do Instituto Histórico, em notas a lápis na margem das páginas, indica-se a autoria de Rodrigo da Fonseca Magalhães, que teria sido pago pelo trabalho.

do passado e dos heróis históricos, aliada à paródia para engendrar o destronamento inclusive do discurso oficial, rebaixamento que, por sua vez, dá uma nova vida a essas imagens, a possibilidade de novos sentidos. Carnavalização e metaficção entram em confluência ao pôr a claro as vísceras do texto e da história, abrindo as fissuras entre o eu e o outro, entre o palco e o público, entra a obra e o leitor (HUTCHEON, 2010), as arcadas, o possível do encontro, a porosidade das fronteiras.

3.2.1 Arquitetura e roteiro de uma reencenação: máscaras do Chalaça

Conforme se anuncia na capa do romance, as *Galantes Memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça* foram “trazidas à luz por José Roberto Torero”, proposição ambígua que sugere não se tratar de uma situação da autoria literária e ficcional, mas de resgate e edição documental. Tal mistificação é reforçada no “Prefácio” que abre o romance, em que se remete à obra que lhe segue como “O diário do conselheiro Francisco Gomes da Silva, o Chalaça”, indicando que “é um dos documentos mais buscados de que se tem notícia na história nacional”, material de grande interesse dos historiadores, grupo no qual “O Autor”, como é assinado no texto introdutório, inclui-se (TORERO, 1994, p. 9). Trata-se, portanto, de uma ficcional autoria do próprio Francisco Gomes da Silva, coordenada com os paratextos da obra para criar o efeito de real do documento encontrado; são, de fato, imagens de paratextos, como Bakhtin (1988) compreende o soneto que abre *Dom Quixote*, que ultrapassa o próprio gênero de origem e se torna objeto de representação pelo ato paródico.

A força irônica dos paratextos fica clara ao longo do romance, mas já é apontada pelo exagero que comparece, por exemplo, na orelha do livro, em que se exaltam as qualidades da obra e de seu protagonista, texto assinado por d. Pedro I e que teria sido composto por meio de psicografia (o texto ditado por algum espírito em sessão mediúnica). A “verdade” do livro é ali enfatizada: “Atesto para todos os fins que tudo o que neste livro se verá é verdadeiro, e que todas as palavras aqui escritas andam de mãos dadas com a verdade — embora uma ou outra vírgula possam ter sido inventadas”, assim como a relevância do Chalaça, que “durante o saudoso tempo em que andei pelo mundo dos vivos, foi um de meus mais importantes auxiliares e certamente o mais próximo” (TORERO, 1994). Do primeiro trecho, cabe notar que o “verdadeiro” do livro é mais adjetivo sobre conteúdo, ou seja, a verdade lhe é algo externo (apenas a dar-lhe as mãos, utilizar-se dela, mas não se submeter ao seu mando), o que toca na discussão proporcionada pela ficção histórica acerca de sua relação com o discurso histórico e da problemática da verdade e da mentira na ficção.

Esse tema, por um lado, remete-nos a Mario Vargas Llosa (2004), ao glosar sobre *La verdad de las mentiras*, em que aborda o potencial disruptivo e sedicioso da produção romanesca: “De fato os romances mentem — não podem fazer outra coisa — porém essa é só uma parte da história. A outra é que, mentindo, expressam uma curiosa verdade, que somente pode se expressar escondida, disfarçada do que não é” (p. 16). A ficção constitui o que seria uma mentira estratégica, que está além de uma divisão binária entre realidade e ficção, que as atravessa, carregando aquilo que não se descreve de forma direta, apenas de modo enviesado, oblíquo. Por outro lado, isso diz respeito à noção de referência metafórica, presente no discurso poético, segundo Ricœur, que comporta a suspensão do valor descritivo dos enunciados, engendrando “poder do enunciado metafórico de **redescrever uma realidade inacessível** à descrição direta” (RICŒUR, 1994, p. 11 – grifo meu). Dessa forma, não se trata de uma questão de conteúdo, mas da forma da linguagem:

Por que não é o enredo que decide a verdade ou a mentira de uma ficção. Senão que ela seja escrita, não vivida, que seja feita de palavras, e não de experiências concretas. Ao traduzirem-se em linguagem, ao serem contados, os fatos sofrem uma profunda modificação [...] *o que descreve* se converte *no descrito* (VARGAS LLOSA, 2004, p. 18 – grifos do autor).

A linguagem produz o seu próprio referente, remetendo ao mesmo tempo, por seus fragmentos refigurados, a um conjunto variado e dispersivo de universos discursivos, que convergem (não sem conflitos) para a obra em questão. Nesse sentido, não há distinção entre a literatura e as formas discursivas que se propõem a um conhecimento sobre o real e atuam no funcionamento das instituições e da sociedade, como é o discurso histórico. São iguais em termos de elaboração de seus “campos de referência” e de seleção e organização de elementos da realidade (ou realidades), mas diferem pelo “desnudamento da ficcionalidade” (ISER, 1996b), o gesto de dar a conhecer o seu caráter ficcional por meio de marcas que não se vislumbram na superfície linguística: “o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham e que manifestam nos sinais correspondentes” (ISER, 1996b, p. 23). Dessa forma, o texto de Torero joga com as convenções discursivas, esfumando as divisões entre o discurso histórico e romanesco, pondo em destaque o movimento que não está no conteúdo, mas na forma, seja no que a atravessa (as regras e outros textos), seja nas vírgulas a mais que subvertem o dito, trazendo à luz o possível do outro, em sua contradição e conflito. Marcas, recordo, inerentes ao próprio movimento histórico, mas apagadas por um verniz homogeneizante, que a arte busca evidenciar ao fazer deslizar suas bases linguísticas e

discursivas. Como relata o espírito de d. Pedro: “Pode ser que o Chalaça falte com a verdade em alguns trechos, mas não o julgemos mal. Se há exageros e omissões em sua narrativa, é porque assim funciona a memória, prolongando vitórias e dissimulando derrotas” (TORERO, 1994). As desculpas são verossímeis, mas não encobrem o intento malandro da composição; pelo contrário, o ressaltam. A verdade é, na ficção, como ressaltava Luís Costa Lima (1989), fantasmagorizada, o verossímil, enquanto dobras e possibilidades, deixa de ser subalterno e passa a “constituir seu próprio eixo” (LIMA, 1989, p. 105).

A perversão dos paratextos fomenta a ironia d’*O Chalaça*, sobretudo pelo papel de bússola genérica que cumprem para a ficção histórica. Segundo Célia Fernández Prieto (1998), retomando Gérard Genette, o paratexto se constitui como uma zona de transição entre o dentro e o fora do texto, aparecendo com frequência em romances históricos: “O romance histórico tem utilizado com profusão os elementos paratextuais para informar acerca de seu projeto semântico e pragmático, e para aclarar os termos do contrato de leitura”⁵³ (p. 169). O romance de Torero se aproveita dessa prática literária comum e projeta alguns sinais trocados, em que o espaço ficcional abarca o paratexto, forçando a saída dessas fronteiras para, enfim, envolver o leitor em seu pacto de leitura, um pacto malandro (e em certa medida luciferino, pois visa ao próprio prazer de um jogo já ganho), de premissas desviantes e nebulosas, a fim de seduzir o corpo que se debruça sobre o livro. Não se trata de engano puro, mas de um movimento de oscilação entre a suspensão da crença e a suspensão da descrença, um bailado em que se envolvem vozes em aparência discordantes, mas que confluem, de modo metafictional, para emergir o debate e a interpenetração das fronteiras entre literatura e história. A voz de contraposição surge na própria ficha catalográfica e no texto da contracapa, assinado por “Os editores”, em que se revela “Apresentado à editora como autêntico documento histórico, na verdade a obra nos parece fruto da mais pura liberdade ficcional”.

O “Prefácio” fingido contextualiza de que tratam os documentos encontrados e como se deu essa busca, explicando aos leitores que aquele seria o verdadeiro diário do Chalaça, detentor de uma perspectiva privilegiada sobre o primeiro reinado. Assim, o “Autor” relata que a existência do diário era mencionada em dois outros livros (que se descobre serem de autoria de duas outras personagens do romance), e que, em geral, os pesquisadores se debruçavam sobre o espólio de A. Francisca Stevenson Gomes, filha do Chalaça que tinha se casado com um banqueiro e vivera em Nova York (nome ao qual voltarei). Não tendo conseguido uma bolsa para tal pesquisa, o pretense historiador afirma que optou por buscar pelo espólio de “Francisco

⁵³ “La novela histórica ha utilizado con profusión los elementos paratextuales para informar acerca de su proyecto semántico y pragmático, y para aclarar los términos del contrato de lectura”.

Garcia Gomes da Silva, filho bastardo do autor com Mariana Garcia” (TORERO, 1994, p. 9), do qual conseguiu encontrar um baú em posse de sua única descendente viva, e que continha parte do diário. Pelo material, no entanto, teve de pagar uma quantia em dinheiro, pois a tetraneta “do famoso Chalaça não cedeu gratuitamente os papéis para o bem da História” (TORERO, 1994, p. 10), dinheiro que esperava reaver com a publicação.

Nesse relato da busca pelo documento, percebe-se a argumentação em torno da validade e importância dos documentos, bem como de sua veracidade. A expressão “famoso Chalaça” se envolve de ironia, uma vez que tal personagem, apesar de ter tido destaque, foi obliterada no discurso histórico e nos ritos comemorativos. É preciso não apenas convencer o leitor de que se trata de um texto relevante, como de que a própria personagem é celebre, daí que a afirmação incisiva do “Autor”, colando o adjetivo ao nome, de maneira a dar a impressão ao leitor de que é um fato certo e que, se nós não conhecemos tão ilustre figura, é por nossa falta. A ironia é construída aqui pela disjunção de pontos de vista entre a obra e o leitor (USPENSKY, 1983), simulando uma falsa equiparação com grandes chances de ser rompida, pois, afinal, quem é esse Chalaça? Tais pontos se relacionam, assim, com a malandragem discursiva desse “narrador editor”, sugerida também pela reclamação frente a necessidade de ter pago pelo documento, afirmando que não foi cedido para o bem da História, embora a publicação pudesse render proventos.

Ainda no “Prefácio”, o pesquisador confessa, um pouco a contragosto, a possibilidade de o texto ser falso: “Por questões éticas e exigência do editor, devo advertir que pairam dúvidas sobre a autenticidade destes papéis”, já que pesquisadores acadêmicos afirmaram que “o vocabulário do diário traz expressões pouco frequentes nos textos da época em que pretensamente teria sido escrito”, além de haver “equívocos de datas e nomes” (TORERO, 1994, p. 10). A confissão e honestidade intelectual, como se percebe, não foram deliberadas, mas motivadas pela pressão externa. Por outro lado, pela maneira como coloca o assunto, tenta reverter a situação a seu favor, fazendo com que nessa sinceridade se estabeleça um laço de confiança com o leitor. Ao pôr em risco a credibilidade do material, e sua aceitabilidade, tende a manipular o leitor, moldando o discurso e selecionando as melhores expressões, pois não se trata de falsificação, mas de “dúvidas sobre a autenticidade”. Já cindido e projetado no universo ficcional, ocupando esse entre-lugar do ato da leitura, o leitor se encontra inclinado a concordar com o acordo discursivo e aceitar a justificativa de que aquilo que poderia indicar a fraude não passaria de marca da natureza informal do diário. Dessa maneira, o texto incentiva um investimento afetivo (JOUVE, 1992), de simpatia para com o Chalaça, o qual poderá tender para um investimento pulsional: viver a história sob a pele da personagem.

Ao assinar o texto introdutório como “O Autor”, uma equiparação entre essa voz e o escritor real é insinuada, como se esse historiador fosse uma projeção ficcional do Torero autor, confusão entre as duas entidades que está na base do pacto de leitura do romance e se conjuga com a malandragem discursiva que permeia a obra. Institui-se, assim, um jogo de máscaras e níveis narrativos, em que temos acesso à história, imagem e perspectiva de d. Pedro por meio das palavras do Chalaça, as quais, por sua vez, são organizadas pela atitude supostamente neutra do editor, o Torero pesquisador de raridades históricas.

Como coloca Fernández Prieto (1998), nas ficções históricas contemporâneas (ou novos romances históricos, nos termos da pesquisadora) que alteram os fatos apresentados pelas versões oficiais, “a função metanarrativa dos prólogos e epílogos se desloca ao interior da trama, assumida pelo narrador ou pelos personagens, que questionam a fronteira entre a história e a ficção e enfatizam o carácter narrativo e, portanto, construtivo, da história”⁵⁴ (p. 173-174). Nesse sentido, assim como o prólogo de *Era no tempo do rei* (2007) apresenta as diretrizes pelas quais aquele universo é observado e construído, sob o signo do carnaval, o prefácio de *O Chalaça* (1994), ao produzir esse atrito entre história e ficção, entre mundo do texto e mundo do leitor, apresenta algumas chaves de leitura da arquitetura desse jogo de máscaras narrativo. Desse modo, propõe-se “questionar a confiabilidade das fontes”⁵⁵ (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 174), desconfiando do documento enquanto baluarte representacional da realidade, bem como a problematizar a própria relação da linguagem com os fatos e o modo como a subjetividade está implicada nesse processo.

A voz do “Prefácio”, como mencionado, pode ser entendida como de um narrador-editor, no sentido de organizador de um conjunto de textos para publicação, assim como o arquivista. O narrador-editor é, segundo Santos e Oliveira (2001), “responsável pela organização de um certo conjunto de textos. Normalmente, o editor expõe as razões da publicação em um prólogo, que funciona, então, como instrumento de persuasão, à medida que pretende estabelecer com o leitor um jogo de verossimilhança” (p. 34). Esse narrador se coloca em um nível extradiegético com relação à história, o que não quer dizer que ele extrapole os limites ficcionais do romance, pois “não se confundirá o carácter extradiegético com a existência histórica real, nem o carácter diegético (ou mesmo metadiegético) com a ficção” (GENETTE, 1979, p. 228). Nesse sentido, ele opera uma ação argumentativa em torno de uma

⁵⁴ “la función metanarrativa de los prólogos y epílogos se desplaza al interior de la trama, asumida por el narrador o los personajes, quienes cuestionan la frontera entre la historia y la ficción y subrayan el carácter narrativo, y por tanto constructivo, de la historia”.

⁵⁵ “cuestionar la fiabilidad de las fuentes”.

condição de produção do material publicado, torna-se até certo ponto uma presença que atravessa o diário do Chalaça, manifestando-se em notas de rodapé que retificam informações. Por outro lado, isso não quer dizer que, apesar da posição de organizador, ele possua domínio e autoridade sobre as vozes que surgem no texto e sobre a condução dos sentidos, mas que é possível uma tensão dialógica entre os dois níveis narrativos (entende-se que o nível extradiegético não reflete necessariamente a uma relação de superioridade, no sentido de hegemonia dos sentidos).

Entretanto, o Torero historiador não entra em conflito direto com o Chalaça, mas avaliza a sua versão da história, validando também, ironicamente, os posicionamentos de d. Pedro. Isso não quer dizer que o editor consista em um mero recurso ou figura de linguagem, um apêndice narrativo, mas que a malandragem, na ação e no discurso, ultrapassa os níveis da obra e entrelaça suas vozes, de modo que não conseguimos definir bem os limites entre dentro e fora do romance. Nesse sentido, o prefácio se mostra como procedimento metaficcional, pela referência, ainda que oblíqua, que faz à construção do romance e aos gêneros que nele atravessam, mas principalmente por inaugurar a subversão de todo o material, colocando em questão as camadas de discurso e vozes que se sobrepõem e disputam o controle dos sentidos, por mais que sejam pontuais as intromissões do nível narrativo do historiador. A ambiguidade do romance e seus limites é reforçada mesmo nos agradecimentos da obra, em que Torero (escritor real, pesquisador ficcional?) agradece ao seu amigo por lhe ter ajudado com a escrita: “Agradeço ao meu amigo Marcus Aurelius Pimenta, autor de tantos palpites e sugestões que, fosse eu honesto, lhe creditaria metade desta obra” (TORERO, 1994, p. 7). Sem precisar ir muito longe, descobre-se que Marcus Pimenta é de fato amigo de Torero e seu parceiro de escrita, tendo lançado com ele, posteriormente, alguns romances, como *Terra Papagalli* (1997), *O evangelho de Barrabas* (2010), e obras infantis, como *Chapeuzinhos Coloridos* (2010), *Os oito pares de sapato de Cinderela* (2012), dentre várias outras. Entende-se, assim, que, ao menos em partes, se trata de uma agradecimento extra-ficcional, mas a confissão da possível desonestidade, disfarçada no tom de mofa do que é dito, embaralha os limites e coordenadas, sobretudo quando, logo em seguida, iremos ler um “Prefácio” assinado pelo “Autor”.

O jogo de máscaras d’*O Chalaça* se desdobra também na organização do romance. Com 63 capítulos, 40 compõem o diário do Chalaça (apócrifo, em vista de sua não oficialidade ou crivo institucional). Aqui, temos eventos ocorridos entre, aproximadamente, 1833 e 1834, que envolvem sobretudo o fim da Guerra Civil, a volta do Chalaça para Portugal e para o serviço de d. Pedro, bem como a morte desse. No capítulo 16, inicia-se um livro de memórias, composto de 19 capítulos e abordando os acontecimentos pregressos, entre 1808 e 1833; esses capítulos

são intercalados com os do diário (a numeração é 16, 18, 21, 23, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52 e 58), de modo que acompanhamos duas linhas narrativas. Nessa narrativa, o Chalaça apresenta sua trajetória de ascensão dentro do Paço e a relação com d. Pedro, como amigo e como secretário, trazendo eventos conhecidos da história brasileira. O romance é finalizado por um conjunto de 4 correspondências em que se tem conhecimento do destino das personagens: duas cartas destinadas ao Chalaça, de seus amigos João Carlota e Rocha Pinto, e duas escritas por Francisco Gomes a seus desafetos, cantando as glórias de seu desfecho. Dessa forma, a voz de Francisco Gomes da Silva se desdobra em 3 gêneros discursivos, que possuem pontos de contato no que diz respeito ao cuidado com a imagem e a defesa de sua posição e discurso, mas que projetam diferentes atitudes discursivas e narrativas.

3.2.2 *Calderón de Mejía*: um caldeirão de textos

Ao pensar o romance de Torero como ficção histórica, entendo que ele se constrói em uma relação contínua com outros textos e materiais discursivos, reorganizando-os de acordo com seus propósitos específicos e com o interesse em inaugurar sua própria versão da história e do mundo, mas também em problematizar, por meio da paródia, a relação que estabelecemos com o passado histórico e os textos pelos quais ele é acessível. O diálogo intertextual mais evidente, nesse sentido, é com os materiais relacionados ao discurso histórico, sejam as obras que abordaram a história brasileira e a vida de d. Pedro, seja o campo discursivo e a prática mais ampla, o que envolve os procedimentos de pesquisa e as formas de conceber as relações com o documento e com os fatos. Para além disso, a intertextualidade se torna um *modus operandi* do romance, um gesto explícito de assimilação de um *corpus* de citações, evidenciando o caráter dialógico de todo texto e o movimento em direção ao outro, para assimilá-lo e reescrever suas coordenadas.

A intertextualidade, dessa forma, está no cerne da concepção dialógica de texto, de orientação bakhtiniana, a qual é retomada por Julia Kristeva (1974) ao afirmar que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (p. 64). Diz respeito, assim, tanto ao outro que emerge em nossa palavra como à rede de textos, uma árvore “com um rizoma mais do que uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais” (SAMOYAUULT, 2008, p. 9). Na literatura, a intertextualidade é potencializada e levada a um novo grau, indicando os diálogos com obras distintas, assimilando diversos outros discursos; por meio dela, tem-se acesso à “dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou

da re-escritura, mas descrição de movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro” (SAMOYAULT, 2008, p. 11). Como ressalta Samoyault, o “texto aparece então com o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores”, demandando que se trabalhe “sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo” (SAMOYAULT, 2008, p. 18). Para Bakhtin (1988), o romance é o gênero dialógico por excelência, sobretudo por sua abertura e inacabamento, bem como pelo plurilinguismo que caracteriza a palavra romanesca desde sua origem, a coexistência de diversos níveis e tipos de linguagem em sua textualidade heterogênea, híbrida.

A ficção histórica, de modo geral, parece revolver e manifestar o intertexto, ainda que as modalidades pós-modernas ou contemporâneas tenham um pendor especial para o jogo com o signo alheio, “experiência sensual com o **signo estrangeiro**” (SANTIAGO, 2000, p. 21 – grifo meu), para apropriar-se dele, pervertê-lo e (re)figurá-lo. O romance d’*O Chalaça* lança mão da intertextualidade como um modo composicional ativo, motivação tanto da estrutura e seguimento da narrativa como da constituição de seu narrador/protagonista Francisco Gomes da Silva. Atuando ao lado de d. Pedro como seu secretário, ao Chalaça foi designada a uma série de funções e atividades que exigiriam dele algum conhecimento e domínio de leitura e escrita. Como relata em certo momento do romance, antes de vir ao Brasil ele estudou no seminário, onde teve acesso ao ensino formal e à cultura erudita durante a juventude. Uma de suas características de destaque, além da facilidade discursiva e carisma, era ser um bom observador, pois em vários pontos do romance se percebe essa capacidade de apreender conhecimentos, de onde for, de qualquer tipo, absorvê-los e dar-lhes um novo fim. Como se verifica, esse traço tem relação com a malandragem do narrador, demonstrando sua esperteza e capacidade de resignificar o conhecimento. Seu discurso, desse modo, expressa a construção do texto como uma colcha de retalhos discursivos, ainda mais quando nela se projetam textos que extrapolam a sua situação espaço-temporal, dizendo respeito a obras futuras.

O avatar da intertextualidade no romance de Torero é o filósofo e escritor Calderon de Mejía, autor de *El hombre y las cosas triplices*, ao qual o Chalaça recorre em discussões para reforçar seus argumentos. O narrador revela, no entanto, que “Nem o autor nem o livro jamais existiram, mas eles [Rocha Pinto e João Carlota] não quiseram passar por ignorantes e deitaram muitos elogios ao espanhol. O Rocha asseverou que ‘foi o maior dos catalães’” (TORERO, 1994, p. 113), confissão que ocorre por se tratar de capítulo do diário. Calderón se converte, assim, num *alter ego* de Francisco Gomes da Silva, no qual ele projeta suas opiniões e

posicionamentos, assim como seus saberes, a fim de que eles sejam legitimados por uma figura literata, dotada de autoridade sob a qual ele se protege.

Em uma das cartas que fecha o romance, Gomes da Silva retoma novamente Calderón de Mejía, para sustentar o conselho e zombaria de seu desafeto, Caetano Gamito, exilado em África. Assim, apresenta que, segundo Calderón, o homem deveria seguir três exemplos advindos do mundo natural: “dos minerais deve aprender com a água, que obedece a forma do cálice que a contém; /entre os vegetais, deve ser como a orquídea, que cresce à sombra das grandes árvores;/ e do mundo animal, deve espelhar-se na hiena, que segue os leões e não conhece a fome” (TORERO, 1994, p. 222). O objetivo da carta é humilhar seu inimigo, no que incorre também que o Chalaça expõe nesses exemplos a sua própria conduta, sua habilidade de moldar-se de acordo com as situações, sua paciência em aceitar seu lugar secundário na ordem das coisas, tirando proveito disso e crescendo junto, sua capacidade de não passar privações e não fazer muito esforço, uma vez que sabe esperar as oportunidades que lhe são legadas por seres mais aptos⁵⁶. A terceira proposição, por sua vez, demonstra a força de deglutição do discurso do Chalaça, uma vez que ela retoma a “Bestofilosofia”, que lhe fora apresentada no início do romance por um mendigo que apresentava sempre uma frase diferente para pedir esmola, de acordo com os sentimentos das pessoas em cada momento. Segundo essa filosofia popular e fabular, os homens deveriam seguir o exemplo dos animais, variando-se de acordo com as possibilidades e objetivo; o mendigo em questão se portava como as hienas, vivendo à custa de sobras da caça de outros e, como um malandro, evitando o esforço. O Chalaça se apropria desse dito e, cioso da aparência e da necessidade de legitimar o argumento, atribui as “sábias palavras” ao seu filósofo: “Assim deve ser o homem, meu Gamito: maleável como a água, prudente como as orquídeas e sábio como as hienas” (TORERO, 1994, p. 222).

Calderón de Mejía se constitui como uma das máscaras malandras do Chalaça, *alter ego* no qual, como um caldeirão, é depositado conhecimento de ordem e origem variada, desde aquilo que se aprendeu no seminário, conhecimento erudito e enciclopédico advindo de suas leituras e do ensino formal (no que se inclui o conhecimento de línguas), até o saber que adquiriu nas ruas, as teorias e filosofias tidas por vulgares (mas cuja verdade se calca na aridez da vida nesses lugares). Nesse espaço discursivo, subvertem-se as hierarquias do conhecimento, temporais e axiológicas, carnavalizando as referências eruditas ao colocá-las em pé de igualdade com a referência popular, cozidas e deglutidas pelo narrador, fecundando o seu saber

⁵⁶ A paciência do Chalaça se manifesta inclusive na subversão da frase bíblica “Há tempo para todo propósito debaixo do sol” (TORERO, 1994, p. 86, 103), retomado de Eclesiastes, 3:1 para se referir a sua calma para seduzir Inês, empregada de seu amigo, Rocha Pinto, não permitindo que a pressa atrapalhasse o prazer da conquista.

e prática malandras. Por outro lado, o cuidado com a aparência que se percebe na conduta do Chalaça, marca do intertexto picaresco, faz com que esse caldo de referências, cujas partes são entrevistas a todo momento e não se integram completamente, seja revestido por um verniz edificante, mas irônico, visto o exagero e obsessão por se manter a imagem de “homem de bem”. O romance de Torero, pela maneira como a personagem e narrador se envolve na figura de Calderón de Mejía, tematiza a própria intertextualidade, cuja metalinguagem inerente é potencializada, problematizando as concepções de sujeito, de unidade e de originalidade. *O Chalaça* assume o que seria a essência da intertextualidade:

trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo o e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define. (JENNY, 1979, p. 10).

O gesto intertextual evidencia a subversão da linearidade temporal, das posições de causa e efeito, de influenciado e influenciador, alterando vetores e a própria lógica das relações literárias (da maneira como concebidas numa ótica de fontes e influências). Tem-se no Chalaça, ainda, esse caráter canibalizante, a “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (SANTIAGO, 2000, p. 20), a deglutição do corpo alheio, fazendo dele parte de si próprio, processo que por vezes pode levar à congestão e à morte, mas que em outros casos cria seres híbridos, complexos, não redutíveis a pensamentos binários. Não por acaso, a hiena corporifica esse aproveitamento de restos, como a imagem do trapeiro de Benjamin, que vasculha as ruínas da história, a possibilidade das relações inusitadas que vertem em tempos, espaços e subjetividades oblíquas, posições intercambiáveis em que nos fazemos texto. É o próprio entre-lugar como espaço de superação de dicotomias, de porosidade e movimento contínuo, processo pelo qual se constitui o texto, arma de resistência quando atravessado pela autoconsciência e ironia da produção artística pós-moderna e contemporânea. A profusão intertextual, assumida como mote da narrativa e materializada em Calderón de Mejía, trabalha para ressaltar o caráter textual do romance, o poder paródico sobre os textos que, ao ressaltar seus traços e expor suas vísceras de linguagem, demonstra o plano ideológico de todo material discursivo.

3.2.3 O herói ao avesso: o intertexto picaresco: *Lazarillo de Tormes*⁵⁷

Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas, e porventura nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de

⁵⁷ Sobre o diálogo entre *O Chalaça* e a picaresca espanhola, conferir *Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro: uma leitura de O feitiço da Ilha do Pavão (1997) e de O Chalaça (1994)* (LACOWICZ, 2013).

muitos e não se enterrem na sepultura do esquecimento, pois pode ser que alguém que as leia nelas encontre algo que lhe agrade, e àqueles que não se aprofundarem muito, que os deleite.

Lazarillo de Tormes (2005)

Como venho sugerindo, *O Chalaça* estabelece a malandragem discursiva como condutora da narrativa e da construção e interação das vozes; o malandro nesse sentido, atravessa a construção de Francisco Gomes da Silva, enquanto narrador e enquanto personagem, processo que contamina a própria (re)figuração de d. Pedro. Sendo possível pensá-lo como romance malandro, segundo a denominação de Candido acerca das narrativas que se centram nessa figura, isso não impede que se veja nessa obra a apropriação do mito literário do pícaro e de seus motivos estruturantes. Com isso, não se quer dizer que o romance de Torero se torna picaresco, mas que ele dialoga com essa tradição de narrativas marginais, alinhando-se com certas posturas frente ao discurso oficial, jogando com ironia e paródia para problematizar imagens cristalizadas. Alguns pesquisadores, como Mario M. González (1994) e Altamir Botoso (2016), trabalham na contramão de Cândido (embora não muito), a fim de analisar as aproximações entre o pícaro e o malandro, sobretudo em obras do final do século XX, na esteira das posições que considerem a flexibilidade e dinamismo do gênero, passível de ser apropriado em contextos históricos e culturais distintos. González (1994) trabalha inclusive com a noção de neopicaresca, enfatizando a filiação entre as narrativas espanholas e os romances brasileiros, que ultrapassaria em alguns casos a mera relação de releitura direta. Nosso interesse, no caso de Torero, não é discutir a classificação do romance (embora ela sempre paire sobre a análise), mas pensar como a apropriação que ele realiza do pícaro espanhol, enleado em uma proposta e atitude malandra, engendra a ficcionalização de d. Pedro.

O romance picaresco espanhol surgiu com a obra *Lazarillo de Tormes*, em 1554, e se caracteriza pela narrativa autobiográfica de um indivíduo às margens, que apresenta sua trajetória de ascensão social, passando por diversos grupos e estratos sociais (movimento que permite a sátira e a crítica social), relato realizado para esclarecer e justificar uma determinada situação presente. Constitui-se, dessa maneira, o tripé básico da picaresca, segundo González (1994): a presença do anti-herói pícaro, seu projeto de ascensão social por meios não lícitos, a sátira e ironia frente à sociedade. A trajetória do pícaro é marcada pela vassalagem a um ou mais amos, para quem ele realiza serviços, que lhe prestam proteção e nos quais ele busca se espelhar, a fim de se integrar na sociedade. Com a publicação das obras *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e *Historia de la vida del Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo,

o gênero se consolidou e se estabeleceu o núcleo clássico da picaresca espanhola. Ademais, a própria citação do *Lazarillo* na obra *Dom Quixote de la Mancha* atesta a popularidade da personagem e o estabelecimento do gênero.

Esses traços gerais especificam a maneira da escrita de si picaresca, ou anti-heroica, que ressoam na narrativa d'*O Chalaça*. Atuando ao lado de d. Pedro, como seu secretário pessoal, o Chalaça comumente se refere a d. Pedro como “meu amo”, “meu senhor D. Pedro”, pelas quais demonstra a sua atitude de fidelidade e vassalagem. Essa posição de proximidade com d. Pedro é enfatizada e aliada à questão do cuidado com a aparência, na indumentária e no discurso, a fim de que possa passar por “homem de bem”, uma figura nobre e poderosa: “o pícaro quer confundir-se com o ‘homem de bem’ para, assim, parecendo, ser um ‘homem de bem’” (GONZÁLEZ, 1994)⁵⁸. No segundo capítulo do romance, o Chalaça confessa essa dívida para com o Bragança, seja por conta do apreço pela posição que alcançou, seja pelo apreço que parece ter por seu amo: “Devo a D. Pedro os mais felizes momentos da minha vida, a posição que alcancei e tudo o mais” (TORERO, 1994, p. 15). Na forma como o narrador desenha a si como personagem, nota-se a busca por valorizar a sua trajetória naquilo em que ela se entrelaça com a vida do imperador, a existência se definindo por essa aderência à figura real.

A motivação da narrativa autodiegética do pícaro se encontra também no Chalaça e ressoa o próprio discurso do Chalaça histórico em suas *Memórias*. Enquanto indivíduo de alguma forma às margens, esse tipo de narrador nessas narrativas se baseia no fato de que tal personagem não possui ninguém que lhe narrasse a história e defendesse sua posição, a não ser ele mesmo (GONZÁLEZ, 1994, p. 219), pelo que se cria um distanciamento com as novelas de cavalaria e crônicas históricas, em que um terceiro narrava a história da figura célebre. Francisco Gomes da Silva, por outro lado, não se constitui, no contexto do romance e da sociedade brasileira, como um indivíduo às margens: apesar de ser filho ilegítimo de um Visconde, ele lhe custeou os estudos e os gastos da juventude; vindo ao Brasil, teve que trabalhar por um tempo, mas sua formação, diligência e carisma logo lhe fizeram tornar-se figura bem recebida no Paço. Como Leonardo, o Chalaça é sempre de algum modo protegido, seus serviços para d. Pedro lhe rendem uma posição de prestígio e, à diferença de *Lazarillo*, não é constantemente humilhado por seus amos. O caráter ex-cêntrico de Francisco Gomes está

⁵⁸ O motivo da aparência se coaduna ao da vestimenta, denunciando a honra enquanto imagem exterior, aspecto que aparece em *Lazarillo* quando ele, após conseguir comprar um “gibão velho de fustão, um saio puído de manga trançada e com punhos, uma capa já sem pelo e uma espada muito antiga”, decide por largar seu trabalho como entregador de água, pois tal ocupação não estaria mais em afinidade com seu “hábito de homem de bem” (ANÔNIMO, 2005, p. 173). O cuidado com a roupa é destacado no Chalaça no capítulo 9, quando relata sua agonia para encontrar a roupa adequada para ser utilizada na festa de boas-vindas para Dona Amélia (TORERO, 1994).

vinculado ao seu apagamento do discurso histórico oficial, por estar às sombras de d. Pedro, mas principalmente por enfatizar nele as características não edificantes, contrariando a imagem típica do herói cavalheiresco.

O feitiço autobiográfico do romance, espalhado entre diário, livro de memórias e cartas, aliado ao encaixe de níveis narrativo e ao entrecruzamento de vozes dispersas ao longo do texto, evidencia o jogo de máscaras do romance de Torero, fingimento que é sinalizado e fomentado pelo prefácio e pelos demais paratextos. Esse jogo, em que se evidencia o caráter discursivo da obra e de toda leitura da história, é recorrente na produção pós-moderna, como recorda Hutcheon (1991), dando ensejo a uma prática metaficcional que, ao mesmo tempo em que dobra o texto sobre si, projeta sua relação com a história e com a ideologia, contradição que é uma das marcas do pós-modernismo. Por outro lado, no caso d'*O Chalaça*, esse mascaramento discursivo é retomado também enquanto assimilação de um traço da picaresca clássica, à maneira do *Lazarillo*, em que o aspecto confessional e o fingimento corroboram a troca de identidades. Esse aspecto da trajetória do pícaro incide também na confusão que se estabelece entre o narrador e o autor real, e consequentemente na personagem, engendrando um pacto autobiográfico ambíguo (ALBERCA, 2007), pois finge respeitar enquanto subverte a premissa, trabalhada por Philippe Lejeune (2014), da identidade entre autor, narrador e protagonista.

Como coloquei, a narrativa de *Lazarillo* toma por premissa o fato de ser uma resposta, em forma de correspondência, ao questionamento de alguma autoridade sobre a situação presente do protagonista, seu local de enunciação, motivo pelo qual narra toda a sua vida: “E como Vossa Mercê escreve pedindo que lhe escreva e relate o caso bem por extenso, pareceu-me melhor não toma-lo pelo meio, mas começar bem do princípio, para que se tenha cabal notícia de minha pessoa” (ANÔNIMO, 2005, p. 25). A solicitação de explicações diz respeito à suspeita de haver um triângulo amoroso entre Lázaro, sua esposa e o Arcipestre que havia arranjado o casamento, muito provavelmente para que ele servisse de disfarce para a relação do religioso. A desconfiança surge, assim, dos benefícios que esse concedia ao casal, além de a mulher de Lázaro estar constantemente na casa do “benfeitor”, para supostamente realizar serviços domésticos: “As más línguas, entretanto, que nunca faltaram nem faltarão, não nos deixaram viver em paz, dizendo isto e aquilo, porque vêem a minha mulher ir arrumar-lhe [ao arcipestre] a cama ou fazer sua comida” (ANÔNIMO, 2005, p. 179). Instalado no começo e no final da narrativa, o motivo da explicação permeia o discurso do romance, tornando-se um jogo no qual se sobressai a defesa da honra. As circunstâncias da narração e do trajeto de Lázaro ressaltam a ironia do empreendimento, sugerindo que a honra não é nada mais que uma aparência que se conquista por meio do dinheiro.

A defesa da honra e a consequente manutenção de um benefício financeiro e social fundamentam a narrativa autobiográfica do pícaro, que abarca a construção da imagem de “homem de bem”. Uma vez que sua situação presente é ambígua e que sua ascendência plebeia é um percalço para o seu fingimento, a escrita e a tomada da voz da narrativa se tornam gestos de resistência, armas decisivas para fundamentar a ascensão social em um contexto histórico cultural que impede qualquer movimento entre os estratos sociais (MILTON, 1986). O discurso memorialista, como o do Francisco Gomes da Silva histórico, parece ecoar esse motivo da defesa da sua posição na sociedade e na história, resposta aos seus acusadores da qual o romance do Torero se apropria, numa referência cruzada tanto à picaresca quanto às *Memórias do Chalaça* (1966). O fingimento, ao criar a honra, demonstra a própria fragilidade desse conceito, movimento no qual o leitor é incorporado, enquanto aquele a quem se pretende seduzir para determinada perspectiva e que, ao entrar na obra, se tornará cúmplice do engano. Dessa forma, a trapaça no romance d’*O Chalaça* incorpora a trapaça picaresca, aliada a uma prática também típica das ficções históricas, que é o efeito de real do documento:

[...] a trapaça do pícaro atinge o leitor: o narrador se esforça para identificar-se com o autor implícito e assim aparecer como o autor real. Esse processo se constrói por meio de uma motivação realista do texto que conduz o leitor a sentir-se perante um documento e não perante um texto ficcional (GONZÁLEZ, 1994, p. 268).

O mascaramento do Chalaça se faz nessa confluência entre leitura e universo ficcional, confusão que é fomentada pelos paratextos e, principalmente, pelo prefácio. Em *Lazarilho*, é por meio de um prólogo, reafirmando o fingimento, que o narrador se assume como escritor, voltando-se a um leitor virtual, antes de adentrar na narrativa propriamente dita, cuja composição possui como narratário aquele que requisitou a explicação. O prólogo, dessa forma, reforça a ambiguidade na narrativa e a confusão entre quem nele fala e o narrador da obra (há uma mudança de tom, mas o anonimato contribui para o efeito de Lázaro como escritor), bem como a oscilação entre o relato fantasioso e o documental: afirma-se que se falará de coisas “nunca ouvidas nem vistas” (ANÔNIMO, 2005, p. 19), enquanto que se admite o “grosero estilo” (ANÔNIMO, 2005, p. 23), tido como próprio de textos não ficcionais, como apontado em nota na versão utilizada. Nesse sentido, também as posições de leitor implícito e de narratário se confundem, em vista da ambiguidade que subjaz ao prólogo desse romance. Como ocorre com o pícaro, a personagem Francisco Gomes da Silva (justamente naquilo em que a personagem ficcional se encontra com a histórica) utiliza-se da autobiografia como instrumento de seu mascaramento, inventando um narratário e direcionando a percepção do leitor implícito,

a fim de alcançar e manter uma posição de prestígio, seja socialmente, seja no campo dos discursos e da memória que ficará sobre a história (MILTON, 1986).

A voz narrativa é o instrumento de poder, arma de resistência e de ascensão social, por meio da qual o pícaro imiscui-se no campo dos discursos, ao mesmo tempo em que evidencia o funcionamento social, as máscaras e jogos de poder. No romance de Torero, o prefácio, assim como os prólogos na picaresca, é fingido. O jogo de máscaras já se faz visível na capa, contracapa e na mistificação criada em torno do texto, a ser lido como o verdadeiro diário de Francisco Gomes da Silva:

[...] a trapaça do pícaro atinge o leitor: o narrador se esforça para identificar-se com o autor implícito e assim aparecer como o autor real. Esse processo se constrói por meio de uma motivação realista do texto que conduz o leitor a sentir-se perante um documento e não perante um texto ficcional. (GONZÁLEZ, 1994, p. 268).

O narrador se propõe, assim, a seduzir o seu leitor, a conseguir a sua simpatia, comprometimento e cumplicidade, daí o papel da burla e do humor, que ressaltam também a marca do malandro em relação àqueles que estão à sua volta. Um dos objetivos do Chalaça é legitimar sua posição ao lado de d. Pedro, sua importância e sua perspectiva sobre os acontecimentos históricos. Não se quer dizer com isso que o romance se fundamente nesse intento, mas que ele comparece na configuração do narrador e se articula com o plano mais amplo da narrativa. Se na picaresca a autoironia e o autoengano não são percebidos pelo narrador, já que a ascensão e integração social se dão às custas da perda moral e da alienação, no discurso do narrador de Torero há consciência de se estar em uma posição muitas vezes marginal frente aos discursos oficiais e às regras de conduta. O Chalaça assume o lado burlador, como malandro, e de alguma forma se vangloria de sua posição e atitudes; quando tenta exaltar suas atividades, o faz enfatizando a ironia, demonstrada pelo exagero com o qual parodia o discurso dos “homens de bem”. Se na picaresca, há uma persuasão mais intensa durante a leitura, por conta do fingir do diálogo e da ausência ou apagamento de vozes discordantes, como ressaltava Heloísa Costa-Milton (1986), o romance de Torero lida com a sobreposição de vozes e perspectivas de modo mais intenso, entretecendo e tencionando as referências literárias, históricas, ao que se agrega a oscilação no regime de focalização e o jogo de máscaras por meio do qual o próprio narrador se desdobra e denuncia a si próprio.

Nos capítulos referentes ao livro de memórias, o exagero no enobrecimento de assuntos banais causa o efeito sarcástico e irônico, parodiando nos títulos as novelas de cavalaria e crônicas historiográficas: “Onde se Relata o Inédito Nascimento que Teve Francisco Gomes e dos Ensinamentos que se Tiraram Desse Mesmo Fato”; “Onde se Conta Como Viveu

no Paço Francisco Gomes até que Foi Chamado a Fazer Parte de uma Altíssima Empresa.”; “Que trata da Mui Justa Dissolução da Primeira Assembléia Constituinte Brasileira, Onde o Destemido Tenente Gomes da Silva Ganhoun a Medalha da Cruz e Espada”. A exaltação é ressaltada como fingida, como se o próprio Francisco Gomes estivesse a zombar desses tipos de narrativa e das imagens que elas projetam. Na mesma linha discursiva, o Chalaça descreve sua atividade, no capítulo 18, intitulado “Onde se Relata com Muita Propriedade a Inauguração da Leal e Permanente Amizade do Príncipe D. Pedro e de Seu Fiel Escudeiro Francisco Gomes da Silva” (TORERO, 1994, p. 65):

Quanto a mim, mais particularmente, coube-me a graça de ter sido escolhido como favorito do Príncipe D. Pedro no que diz respeito à intermediação de relações não espirituais com as filhas do belo sexo, serviço que as pessoas de menor instrução, na falta de conhecimentos mais sutis sobre essa arte, denominam alcoviteiro (TORERO, 1994, p. 66).

O narrador não nega a sua atividade enquanto intermediador e mensageiro para as relações sexuais de d. Pedro, apenas recusa a nomenclatura que é utilizada pelos seus detratores, valendo-se de um recurso retórico que enfeita, mas não encobre a realidade de suas funções. O rebuscamento na linguagem, convertendo “sexo” por “relações não espirituais”, “mulheres” por “filhas do belo sexo”, bem como “alcoviteiro” sendo visto como a “arte da intermediação” das ditas relações, é de tal modo exagerado que se mostra cínico e sarcástico, percepção auxiliada por sabermos se tratar de um narrador e personagem burlador. A manipulação discursiva, pela forma como é veiculada, mostra-se paródica e evidencia a maneira como torções na superfície da língua, no espaço dos significantes, buscam encobrir condutas e opiniões. O humor surge dessa manipulação patente, pois dá a entender que, possivelmente, mais do que o convencimento, busca-se o aliciamento por meio do dispositivo burlesco.

Essa forma rebuscada para se referir a si próprio e à sua história dá o estilo dos capítulos referentes ao livro de memórias, em que o tom sério é utilizado para narrar assuntos triviais. Parodiando a tática do convencimento de narrativas semelhantes, como as novelas de cavalaria, as crônicas historiográficas, textos confessionais e memorialísticos (como as próprias *Memórias Oferecidas à nação brasileira* (SILVA, 1966)) e o discurso que se vincula à manutenção da memória oficial, o narrador comenta que “acima de qualquer outro interesse pessoal, presente ou póstumo, a verdade deve pairar majestosa”. Atravessando esse manto de ironia, no entanto, percebe-se a busca do narrador Chalaça por se integrar à imagem de d. Pedro, nem que isso se dê pelo rebaixamento do seu amo, dando ênfase ao longo do romance para a sua participação ao lado do amo em acontecimentos importantes, os quais, no entanto, são

carnavalizados: “Fatos importantes aconteceram, e disso está repleta a história de um homem tão sobranceiro como o meu senhor, e eu poderia esconder-me atrás deles, enganando assim a posteridade sobre a minha verdadeira evolução no paço imperial” (TORERO, 1994, p. 65). Assim como na picaresca, o narrador Chalaça toma a voz narrativa para si, entrando em embate não apenas com o discurso histórico oficial, mas também com a concepção de linguagem e sujeito que esse campo carrega, denunciando o caráter valorativo e muitas vezes moralista dessas formulações, em geral relacionadas à monumentalização das figuras históricas.

Ao buscar a aproximação e a confusão de sua imagem com a de d. Pedro, o Chalaça procede, nos capítulos das memórias, de maneira semelhante ao pícaro, redefinindo a sua genealogia para apagar a origem plebeia. Em *Lazarilho*, logo no começo, o narrador comenta sobre a atitude de sua mãe após seu pai ser preso e enviado para a guerra: “Minha mãe, viúva, vendo-se sem marido e sem abrigo, decidiu juntar-se às pessoas de bem para poder ser uma delas” (ANÔNIMO, 2005, p. 29). Nos momentos finais do texto, em conversa com o arcepestre que lhe havia arranjado o casamento, relata: “Meu senhor [...] decidi aproximar-me dos bons” (ANÔNIMO, 2005, p. 181). Essa frase reafirma o que ele tinha comentado antes sobre ter conseguido o ofício de pregoeiro, na burocracia Real, por conta dos favores de “amigos e senhores” (ANÔNIMO, 2005, p. 175), além de destacar tanto a aprendizagem do pícaro quanto a herança familiar de sua prática.

O motivo da genealogia é apresentado no capítulo 9, referente ao diário, logo após o Chalaça comentar que sua mãe teria ficado decepcionada por ele ter perdido a chance de enriquecer e se tornar um nobre pelo casamento com uma baronesa rica, que havia falecido antes do matrimônio e lhe deixara apenas uma gargantilha de ouro como herança. Relata, então, o sonho de sua mãe de se tornar nobre, motivo pelo qual se relacionara com o Visconde de Vila Nova da Rainha, o qual, mesmo com um filho, optou por se unir à Condessa de Rezende. O homem, no entanto, não deixou desamparada a mãe do Chalaça, arranjando-lhe o casamento com o ourives Antônio Gomes da Silva, uma quantia em dinheiro e cuidando da educação do rebento. Os motivos do triângulo amoroso e da hereditariedade da picardia são apropriados da picaresca espanhola na configuração discursiva desse narrador e personagem. Ao compor as memórias, o Chalaça, no entanto, busca apagar esse passado não edificante (retrato típico das relações do período e das obras literárias retomadas), motivo pelo qual ele narra o seu “Nascimento Metafísico”, ou seja, quando ele conhece d. Pedro no boteco da Corneta, após todos no recinto se envolverem numa briga generalizada, e lhe são abertas as portas para a vida palaciana. O narrador justifica o foco nesse momento para evitar o que ele afirma serem detalhes enfadonhos e irrelevantes, quando, como a própria narrativa revela, trata-se de refundar a sua

história: “Adotando esse procedimento, estou certo de que pouparei os meus futuros leitores de enfadonhos relatos sobre os meus primeiros passos, minhas notas no seminário, meu primeiro contato com uma mulher e outras coisas assim irrelevantes” (TORERO, 1994, p. 58-59).

O diário é a face outra das memórias, em uma relação dialógica pela qual se revelam mutuamente, como ocorre quando o Chalaça recorda seu tempo no seminário:

Foram tempos duros aqueles, pois tive que conviver com muita coisa alheia à minha natureza [...]. Quanto a mim, faltaria com a verdade se dissesse que era um dos melhores alunos. Mentiria ainda se dissesse que fui um dos razoáveis. Os livros eram-me um fardo penoso, e só a custo de muita palmatória eu decorava aqueles pontos (TORERO, 1994, p. 38).

Os detalhes que nas memórias se preferem apagados, aqui são revelados (no diário), como essa pouca propensão aos estudos que é evocada também para fins cômicos, pois a autodepreciação demole os intentos de figurar a si próprio como um “homem de bem”. Por outro lado, não se deixa de indicar que houve um processo de aprendizagem, de integração ao conhecimento estimado pelas elites; essa característica é também um dos motivos estruturantes da picaresca, já que Lázaro deveria ter tido algum contato com o ensino formal, o que lhe permitiu compor sua narrativa escrita. Da mesma forma, isso diz respeito à perda da ingenuidade, o duro e contínuo processo de compreender e assimilar as condutas sociais e o jogo de aparências que aí prevalece, o que leva à ascensão social, apesar de incorrer na perda moral e de autocrítica. A instrução formal se alia ao conhecimento da rua para dar forma à personagem e ao narrador malandro, sobretudo quando uma das referências literárias do Chalaça é o próprio *Lazarillo*: “Eu relia um luxuoso volume de aventuras de Lazarillo de Tormes e me esforçava para não ser visto nos momentos em que uma risada me escapava” (TORERO, 1994, p. 90).

Muitos aspectos da picaresca que ressurgem na personagem e no narrador Chalaça estabelecem um laço com perfis anti-heróicos ou dos heróis populares (também anti-heróis na medida em que se mostram de alguma forma em desconformidade com o protótipo cavalheiresco). Por conta disso, essas características tendem a confluir com as do malandro, também figura marginal que busca a integração social, cuja trajetória envolve a restrição do foco sobre uma figura ou grupo social e desvia de um olhar crítico da personagem sobre sua própria situação, por mais que a narrativa tenda a destacar tais contradições. Do malandro, temos no Chalaça também a questão da aversão ao trabalho, a preguiça que surge como paródia da posição da nobreza frente ao assunto. Como exemplo, pode-se resgatar o momento em Portugal, relatado no diário, em que Francisco Gomes e seus dois amigos conversam sobre o

que ocorreria caso, depois da morte de d. Pedro, fossem expulsos da Corte: “Rocha falou que poderíamos abrir uma barbearia em Setúbal. Carlota disse que tinha um amigo que nos poderia arranjar lugar de lanceiro nas touradas. As previsões nos colocaram um bom tempo em silêncio. Depois demo-nos as mãos e rezamos um Salve-Rainha” (TORERO, 1994, p. 172). O clima era de angústia com a possibilidade de terem de trabalhar e serem afastados dos benefícios e *status* da corte, ainda que o modo como o receio é expresso busque o efeito cômico.

A construção da imagem da personagem literária de Francisco Gomes da Silva busca privilegiar a sua presença nos acontecimentos históricos, pondo de lado aqueles que poderiam ofuscá-lo em seu próprio relato (como José Bonifácio, Carlota Joaquina). Na construção de uma narrativa em que se tencionam a versão oficial e a versão apócrifa, a ironia é utilizada como recurso narrativo que visa a, por meio do dialogismo, problematizar a pesquisa e a escrita sobre a história, cujos procedimentos são expostos como organização de documentos segundo a criação de sentidos pretendida, mais ou menos consciente. A malandragem discursiva é, sobretudo, engendrada pelo jogo de máscaras e níveis narrativos instituído desde o prefácio pelo organizador dos textos, espécie de narrador-editor que, igualmente pouco confiável, avaliza a versão do Chalaça. A própria autenticidade do documento encontrado é problematizada dentro da ficção, oscilando entre o falso e o verdadeiro, entre a história e a ficção, entre a ordem e a desordem.

Em grande medida, o Chalaça é um tipo de malandro que, conforme Leonardo das *Memórias de um sargento de milícias*, é bem apadrinhado e não tem um contato demasiado duro com a rudeza da sociedade; é branco, filho de europeus, o que lhe faz ser bem quisto em determinados círculos sociais, teve acesso ao ensino formal em um contexto de amplo analfabetismo e conseguiu se valer da esperteza para se integrar socialmente. Um malandro da elite que se finge malandro da classe oprimida, fingimento que se baseia na constante retomada de motivos literários picarescos, para que o leitor seja enganado nesse processo, para ter pena ou estima pelo narrador.

3.2.4 Focalização: a malandragem como perspectiva sobre o mundo

Como se deu com *Era no tempo do rei* (2007), a análise da (re)figuração de d. Pedro depende que se considere o regime de focalização do romance, assim como o jogo de pontos de vista que compõem a obra. O jogo de máscaras instituído pelos paratextos corrobora o espelhamento entre as diferentes posições de narrador, vozes que se entrelaçam sem que, no entanto, constituam um todo homogêneo e livre de atritos. Sendo narrador e personagem do

romance, Francisco Gomes da Silva configura um narrador homodiegético, assim como autodiegético, se entendemos que ele é um dos protagonistas da história. Entre diário e livro de memórias, no entanto, há uma variação de focalização, em vista da diferença de distância entre a narração e os eventos narrados.

Na maior parte dos capítulos do romance, que dizem respeito ao diário, a focalização se aproxima de uma focalização interna, que passa pela personagem. A forma do diário, entretanto, se formos ortodoxos, não permite essa focalização de modo pleno, uma vez que há uma distância, ainda que de algumas horas, entre a ação do Chalaça como personagem e seu ato narrativo. A escrita do diário, conforme pontua Genette (1979), por conta de uma quase simultaneidade entre narrar e agir, provoca um “efeito subtil de fricção” entre a posição de narrador e personagem:

O diário e a confidência epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofônica se chama o **directo e o diferido, o quase monólogo interior e o relato depois feito**. Ai, o narrador é ao mesmo tempo **ainda o herói e já outra pessoa**: os acontecimentos do dia são passado já, e o ‘ponto de vista’ pode ter-se modificado; os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo focalização sobre o herói (GENETTE, 1979, p. 217 – grifos meus).

Nessa disjunção entre “ainda o herói” e “já outra pessoa”, a focalização interna se distende para a focalização zero (no sentido de o narrador saber mais que a personagem), embora elas estejam em nível e em tempo muito próximas, causando atritos entre as percepções e formas de reagir aos acontecimentos. Se considerarmos que a narração é intercalada com a ação e que ambas dizem respeito a um presente amplo e não pontual, a distância temporal tem um efeito menor em termos de esquecimentos e manipulação e compreende-se que estamos falando de ações que se dão no mesmo lapso de tempo; por outro lado, isso não quer dizer que tal seja uma regra e que o narrador não possa explorar e ampliar essa distância. Essa proximidade permite maiores deslizes na manutenção de uma imagem nobre (ou de superioridade, que se alia ao cômico com marcas de arrogância) e gera um efeito de maior honestidade, como se, ao menos, algo escapasse do controle do narrador e outros sentidos possíveis emergissem para além do perfil manipulador. A não imediatez total, no entanto, e o fato de ser o diário de uma figura histórica (ainda que deixada de lado pela historiografia) fazem com que haja ainda um cuidado na composição, a possibilidade de que tal documento venha um dia a ser lido. Isso é ressaltado no fragmento abaixo, em que o narrador se dirige a seu narratário, enquanto leitor possível, gesto metalinguístico que joga luz sobre o caráter discursivo do romance:

Um homem sábio, porém, que porventura um dia vier a ler esses papéis – que é coisa que não espero, por que eles são muito particulares – se perguntará se este momento grave por que passamos não seria melhor aproveitado com atitudes como treinamentos militares, limpeza de canhões e reparo nas fortificações. E eu diria que é uma constatação muito verdadeira, se não estivesse meu erudito leitor esquecendo-se desse maravilhoso invento do homem feito para ser utilizado nas horas em que não se sabe, nem se tem o que fazer, que são as reuniões (TORERO, 1994, p. 62-63).

Com isso, não apenas é indicada a autoconsciência dialógica do texto, sua abertura para construção dos sentidos por meio dessa interlocução, como se atua com humor frente a esse mesmo leitor e com ironia frente aos procedimentos das elites políticas (no caso, o excesso de reuniões e poucas ações práticas).

Pensando na relação entre a focalização e a (re)figuração na escritura do diário, retomo o reencontro do Chalaça com d. Pedro após algum tempo afastados. Francisco Gomes da Silva havia sido expulso do Brasil por conta do Marques de Barbacena, em aliança com a segunda esposa de d. Pedro, Dona Amélia, sob a alegação de que ele não apenas conduzia o imperador por caminhos pouco nobres, como era parte do grupo de portugueses que rodeavam o governante e eram tidos como privilegiados indevidos. Após a abdicação de d. Pedro e seu retorno a Europa, o Chalaça consegue revê-lo, apenas voltando a servi-lo após ter frustrado seu projeto de se tornar nobre e rico pelo casamento. Nesse encontro, em Portugal, o Chalaça assim o descreve: “Que figura diferente fazia então! Os cabelos estão agora prateados, os olhos cavos e sem brilho! A barba preta e espessa agora domina-lhe o rosto dando-lhe um aspecto militar. Está também mais magro e com a voz um pouco rouca” (TORERO, 1994, p. 52).

O aspecto envelhecido e a saúde debilitada, um ar de fragilidade que ronda a personagem, deixam o Chalaça desarmado. As feições de d. Pedro, os olhos cavos e sem brilho, o corpo magro e a voz rouca criam uma atmosfera de aproximação com a morte, a qual impressiona o narrador, cujo discurso burlesco fica suspenso. A personagem histórica sofre um processo de humanização, rebaixado de seu posto heroico e visualizado em seu aspecto humano e finito, reforçado pela consciência que a personagem parece ter do fim. Isso fica sugerido pelo comportamento mais emotivo, ficando com os olhos marejados ao reencontrar a filha, Dona Maria, e a esposa, Dona Amélia. A narração destas situações mais pesadas, na ambiência do diário, é articulada com algum comentário cômico, cujo objetivo é por um véu sobre a atmosfera, redirecionado o foco do leitor e buscando evitar aquilo que escapou na narrativa. No caso do reencontro do Chalaça com d. Pedro, a comicidade surge pelo medo que o malandro tinha de rever Dona Amélia, em vista da animosidade dela para com ele, pela fome que o atormentava, mas que d. Pedro parecia ignorar — “Ainda passei a palma na mão sobre o ventre,

mas ele não fez caso. Os grandes homens não têm estômago” —, assim como pela tentativa frustrada de conseguir o título de barão (TORERO, 1994, p. 54).

Esses momentos ressaltam a forma como o romance (e a ficção em geral) é estruturado a partir de um jogo de focalizações e um sistema de interrelações entre pontos de vista coincidentes e divergentes (USPENSKY, 1983). Desse modo, além da oscilação entre uma focalização zero e a focalização interna (entre a visão do narrador e da personagem, apesar de aproximadas), ocorre uma distensão entre os pontos de vista no plano ideológico/avaliativo entre os dois níveis narrativos ocupados pelo Chalaça, que correspondem aos pontos de vista no nível espacial e temporal. No plano fraseológico, a descrição que o Chalaça realiza de d. Pedro e seu aspecto abatido, faz com que o discurso do narrador seja ocupado pelo ponto de vista da personagem, aquele perdendo o controle momentaneamente de sua narrativa, que busca ser retomado ao introduzir o comentário cômico. Assim, o impacto da figura de seu amo no Chalaça é ressaltado por essa tensão entre pontos de vista ideológicos, um no qual se percebe a preocupação e o abalo frente à perenidade da vida, outro no qual se tenta desviar desses assuntos e veicular uma narrativa bem-humorada (uma discursividade malandra, que quer convencer o leitor e torná-lo cúmplice).

Nas memórias, há uma visão mais ampla dos acontecimentos e maior espaço para a manobra discursiva. A focalização é zero ou não focalizada, possibilitando um narrador com maior conhecimento sobre o universo diegético do que as personagens, traço motivado pelo distanciamento temporal e pela reflexão sobre os acontecimentos. A narrativa ulterior leva ao exagero no cuidado com a construção da imagem, que descamba para a ironia e o humor, reforçados pelo efeito paródico, que parecem intencionais a esse narrador na medida que a comicidade é a sua carta de apresentação, sua chave de entrada no leitor, daí a intenção de evitar assuntos melindrosos ou temas melancólicos. Dessa maneira, no plano ideológico, a atitude do Chalaça é conduzir a narrativa por uma ótica picaresca, suavizando aspectos negativos por um manto de humor, concentrando o olhar das personagens na direção daquilo que lhe é conveniente. Como o exemplo demonstra, no entanto, há situações em que outros pontos de vista emergem, seja o de um d. Pedro comovido, seja o das personagens que em alguma medida entram em tensão com o narrador. Como na picaresca, a ironia emerge pelas contradições no discurso da personagem (que parece ter mais consciência delas que o pícaro clássico, no entanto), bem como pela sátira que se realiza das normas sociais e do discurso histórico.

No que diz respeito à (re)figuração de d. Pedro, nota-se o esforço do narrador em fortalecer o vínculo com o amo, sobrepondo os pontos de vista de ambos de modo a que suas imagens se confundam. Após terem se conhecido no bar da Corneta, por conta da briga

generalizada, os dois se tornam amigos, como relata o narrador: “Tornamo-nos verdadeiramente íntimos, e D. Pedro considerava-me um alívio para as suas aulas de cravo, fagote, francês, inglês, italiano, espanhol, esgrima, dança e boas maneiras” (TORERO, 1994, p. 66). Se é possível dizê-lo, emerge nesse fragmento algo como um ponto de vista no plano “intertextual”, remetendo aos posicionamentos que desenham a figura de d. Pedro como um sujeito pouco estudado e ignorante, perspectiva adotada sobretudo nos romances de Paulo Setúbal, como *A marquesa de Santos* e *As maluquices do Imperador*.

A retomada do ponto de vista de Setúbal se dá também na fala da personagem Caetano Gamito, principalmente em conversa dele com dona Amélia, após uma crise de epilepsia de d. Pedro (acontecimentos narrados no diário, referentes ao ano de 1834). Gamito, cujo alvo de ataque era o Chalaça, que também participava da conversa e havia auxiliado d. Pedro, comenta: “Nunca devemos nos esquecer de que os males de que hoje padece o senhor d. Pedro são decorrência da vida equivocada que levou no passado” (TORERO, 1994, p. 89). O homem ainda reforça a questão, reencenando a postura de Setúbal sobre a condescendência e descuido de Dona Leopoldina como motivadores da vida desregrada e boêmia de seu marido: “Em parte porque sua primeira mulher, a Princesa D. Leopoldina, era muito condescendente, e em parte porque, na sua generosidade, D. Pedro nunca selecionou bem as suas companhias [...]” (TORERO, 1994, p. 90). Como coloca Setúbal (2008), Dona Leopoldina “não foi hábil. Não teve a astúcia de se fazer amar: preocupou-se muito pouco em ser mulher. Desleixou sempre a arte de seduzir pela graça” (p. 80). Dessa forma, o romance de Torero retoma a perspectiva do narrador das *Maluquices do Imperador*, incorporado na figura de Caetano Gamito, que traz um outro ponto de vista para a narrativa, um discurso do “homem de bem”, defensor da “moral e dos bons costumes”.

Evocando a rede de (re)figurações do imperador, o romance possibilita um olhar crítico sobre essas opiniões, o que ocorre ao se fazer emerso o caráter discursivo e ideológico dessas posições, que alimentam a voz narrativa e as personagens. A espessura intertextual da personagem trabalha para a figuração da personagem, ímpeto transtextual que não se vale apenas das representações de d. Pedro presentes no discurso histórico. A ironia da retomada se realiza quando Gamito é desmascarado, sendo revelado que ele tinha uma filha com uma moça do prostíbulo de luxo frequentado por ele e pelo Chalaça, e que não só não havia assumido como não contribuía para a criação da filha. Com isso, novamente, a honra se mostra uma mera aparência, destruindo os planos de Gamito de desposar a então viúva de d. Pedro. O Chalaça atua para a defesa de dona Amélia, mas sobretudo para a manutenção de seu padrão de vida, ameaçado pela possível ascensão política de seu rival.

Ao variar a focalização entre diferentes representações de gêneros discursivos, aliada ao intercalar de duas linhas narrativas, variam as maneiras pelas quais d. Pedro é (re)figurado n’*O Chalaça*, alternando entre o sério e o cômico, entre o lado oficial e o lado humano, o público e o privado. Esses pares, no entanto, confundem-se, por conta do caráter burlesco do narrador, do exagero irônico do discurso nas memórias e da relativa honestidade no campo do diário.

3.2.5 Carnavalização e malandragem: a (vida) privada do Ipiranga

A malandragem, em sua manifestação literária, articula-se com a carnavalização, uma vez que ambas se relacionam com o campo das festas populares, com o ambiente da rua, da praça pública e estão empenhadas na subversão de hierarquias, de imagens cristalizadas e monumentalizadas, a ruptura de fronteiras e a paródia dos valores aceitos, efeitos produzidos para além das intenções do malandro ou do movimento carnalizante. Por meio da carnavalização, o narrador busca aproximar d. Pedro de si, rebaixando-o a sua condição mais humana, em vista dos limites da ascensão social do Chalaça. Esses aspectos da personagem são também percebidos no romance de Setúbal, com cuja matéria Torero dialoga: “O nosso primeiro Imperador teve, durante a vida inteira, essa fraqueza imperdoável: gostou sempre de gente canalha. Circundou-se continuamente da ralé, tipos à-toa, escória apanhada no enxurro da vida” (SETÚBAL, 2008, p. 89). O Chalaça ali é posto como um homem indigno das posições que alcançou, tanto por seu caráter boêmio, chistoso, como por sua origem plebeia. Foi tanto “talvez, única afeição certa daquele incerto Bragança” (SETÚBAL, 2008, p. 165), quanto um “enigmático personagem” que “a História do Brasil, a História com H maiúsculo, nem sequer se digna a lhe mencionar o nome” (SETÚBAL, 2008, p. 167). Essa postura não é negada pelo Chalaça de Torero, mas apropriada, assumida com louvores, canibalizada e reencenada em um jogo que problematiza o conhecimento sobre a história e a ilusão de transparência e neutralidade de discursos como o de Setúbal.

O conceito de carnavalização tem como ponto de partida a leitura realizada por Bakhtin acerca de como a cultura popular da Idade Média, em ritos e espetáculos, obras cômicas verbais e o vocabulário grosseiro e familiar, confluiu para a gestação da forma romanesca, sobretudo em François Rabelais. Bakhtin analisa como as manifestações relacionadas ao “baixo corporal”, às imagens realistas grotescas e aos exageros e duplos paródicos promovem o riso carnavalesco, um riso irônico em oposição à cultura oficial, sobretudo a da Igreja Católica, produzindo uma visão dupla do mundo e rebaixando qualquer imagem posta como elevada. Na ficção histórica, a carnavalização abre o caminho para o destronamento e a desconstrução que

reumaniza “personajes históricos transformados em ‘hombres de mármol’” (AÍNSA, 1991, p. 85), apoiando-se na representação de imagens do “corpo grotesco”, o corpo em sua abertura para o mundo, para a terra, e do “princípio da vida material e corporal” (BAKHTIN, 1987, p. 16), relacionados à satisfação das necessidades naturais, como o sexo, a defecação, a alimentação, mas também a morte. Estas imagens realizam, assim, a “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo em sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato” (BAKHTIN, 1987, p. 17). Trata-se, no entanto, de um processo ambivalente, uma via dupla de morte/renascimento; as imagens do corpo em sua abertura propiciam a revitalização, assim como a decomposição fertiliza a nova vida. As figuras destronadas pelo riso carnavalesco, com isso, são imbuídas de novos sentidos, positivos, embora de maneira distinta, mergulhados em uma nova cosmovisão.

As imagens de d. Pedro nos capítulos do diário enfatizam, como já mencionado, seu aspecto cansado e doente, fragilidade pela qual se percebe a proximidade com a morte. Essa é associada à questão do sexo na cena em que d. Pedro está em uma reunião com seus amigos próximos: o Chalaça, Rocha Pinto e João Carlota. A conversação tem como tópico as “justificativas morais e filosóficas que se podem dar para o descumprimento do mais árduo e penoso mandamento da lei” (TORERO, 1994, p. 160), ou seja, teorias para justificar o adultério. O Chalaça nota que seu amo parecia abatido com a temática sexual, apenas exclamando desanimado: “Ah, meus amigos! Ah, desgraça!” (TORERO, 1994, p. 162). Imediatamente, todos já sabiam, pesarosos, que se tratava da impotência sexual: “Era difícil crer que o senhor D. Pedro não podia mais fazer uso de seu membro real. De todos quanto estávamos naquela sala era ele justamente o mais fogoso. Justo céu, por que ele? Por que não o Carlota? O Rocha?” (TORERO, 1994, p. 163). O assunto sensível para os homens é abordado com humor estereotipado: a falha durante o ato sexual, muitas vezes tratada de forma cômica, mas indicativa, por outro lado, do natural enfraquecimento do organismo. O rebaixamento se dá, assim, tanto pelo riso quanto pelas imagens do corpo em sua incompletude e degeneração. Não muito distante daqui acena a morte, como relata o Chalaça sobre os últimos dias de d. Pedro: “Presenciei o entibamento do seu corpo, o desaparecimento de sua voz e o grande esforço que lhe custava assinar as missivas assim que eu terminava de as escrever” (TORERO, 1994, p. 188). A morte ressalta a imagem do corpo grotesco, o qual “não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites” (BAKHTIN, 1987, p. 23), a integração com a terra que parece acompanhar d. Pedro desde jovem, por conta da epilepsia.

Pela ótica da carnavalização também é reencenada a Proclamação da Independência, no capítulo, referente às memórias, intitulado “Que trata do regresso da viagem a Santos e de grandes obras que naquele percurso se fizeram” (TORERO, 1994, p. 106). Em Santos, a comitiva verificou superficialmente algumas fortificações e visitaram a família de José Bonifácio, em que provaram uma costeleta de porco com forte tempero, muito agradável, mas que, no dia seguinte, lhes causou problemas intestinais. Todos padeciam, assim, de “desconfortáveis contrações intestinais, cujo resultado é a evacuação de uma matéria fecal mais líquida do que sólida. Os físicos a definem como *diarrhoea*, enquanto a gente miúda a conhece apenas por ‘caganeira’” (TORERO, 1994, p. 107). Para evitar passarem vergonha na cidade, decidem partir imediatamente, por ordens de d. Pedro, tendo de parar constantemente para defecar. A pressa também se devia à promessa de um correio importante vindo do Rio de Janeiro para São Paulo, a respeito da situação política. O trote apressado das mulas, entretanto, os havia obrigado mais uma vez a parar: “próximo ao riacho do Ipiranga, ele próprio [d. Pedro], eu e mais sete ou oito oficiais da comitiva tivemos que apeiar e, com o trabalho da natureza, acalmar as revoluções das nossas vísceras” (TORERO, 1994, 107).

A narrativa é interrompida, dando lugar a uma discussão pretensamente filosófica para apresentar a “tese sobre a perfeita evacuação das fezes e seus efeitos sobre o entendimento humano” (TORERO, 1994, p. 107), na qual se debatia qual a melhor atividade para tal momento. Conclui-se que é a leitura, pois o vazio deixado pelas fezes seria preenchido pelo conhecimento:

Que entretenimento mais proveitoso poderia haver no mundo do que este em que nos livramos de uma substância fétida ao mesmo tempo em que aumentamos o nosso saber? Purifica-se o corpo, engradece-se o espírito. Haverá receita mais sábia para o aproveitamento dessa hora?

Dito isto, confio que o meu leitor saberá avaliar a justeza dessa minha tese e convencerá aqueles que ainda insistem em manter-se nas trevas, ou simplesmente olhando para paredes ou azulejos. (TORERO, 1994, p. 108).

Não só um tema banal é tratado de forma séria, produzindo o efeito cômico, como reforça-se a associação da Independência e de d. Pedro com as fezes, por meio de uma digressão que deixa em suspensão a narração do acontecimento histórico de importância, proximidade com o assunto trivial e grotesco que atua no rebaixamento na forma como o evento é (re)figurado.

Retornando para a cena interrompida, o Chalaça comenta: “Sempre leal ao meu soberano, julguei ser o meu alto dever seguir na mesma direção que ele tomava, tendo apenas o cuidado de ficar a uma boa distância e de costas para o vento” (TORERO, 1994, p. 108). No meio da atividade, às margens do Ipiranga, chega o correio com mensagens de Dona Leopoldina

e de Bonifácio, fazendo com que o príncipe se levante apressado, seguido do Chalaça, que passou a segurar as folhas da correspondência assim que eram lidas por seu amo. Ficam sabendo que não apenas uma tropa portuguesa estava pronta para reprimir d. Pedro em caso de insurgência, como ele estava destituído da posição de regente e deveria embarcar para Europa.

O narrador comenta o efeito possível da mensagem em d. Pedro: “Conhecendo o espírito indômito do príncipe D. Pedro como eu conhecia, não era difícil prever a resposta que ele daria a esse puxão de orelha das Cortes; o que era difícil de prever era quando e como ele se manifestaria” (TORERO, 1994, p. 109). Por não esperar uma reação imediata, surpreende-se quando o príncipe ordena que os soldados se desfizessem dos laços das armas portuguesas, o que foi obedecido por todos, apesar do susto e da hesitação dos de maior patente. D. Pedro, desembainhando a espada, sobe em seu cavalo branco e é seguido pelo Chalaça, preocupado com a instabilidade do amo: “Vendo que ele estava tomado e que o seu pensamento não andava no mesmo passo que as suas emoções, resolvi, por conta própria, desembainhar também a minha espada, no que fui seguido por todos, [...]” (TORERO, 1994, p. 110). Inspirado pela movimentação que lhe seguia, d. Pedro, com a espada levantada, solta outro grito: “Viva a independência e a separação do Brasil”. Para a guarda de honra, o príncipe complementa: “Pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus, juro promover a liberdade do Brasil!”; e para o grupo em que estava o Chalaça, solta o lema fundacional: “Independência ou morte!”. Sem saber como reagir a tal frase de efeito, o Chalaça toma coragem e repete o grito, imitado por todos, de “Independência ou morte”, por cerca de dez minutos até se cansarem e seguirem a viagem.

O acontecimento e as personagens históricos são (re)figurados a partir da inserção em uma visão de mundo carnavalizante, que dita as diretrizes de construção da diegese e da focalização. Ao colocar a defecação no mesmo quadro da Independência, o que é reforçado pela teoria filosófica do narrador (sinal de que a história é reencenada sob o signo do esterco), a narrativa promove a humanização do evento objeto de comemorações. Esse destronamento é fomentado na cena pela instabilidade emocional de d. Pedro, por conta da diarreia e da afronta das Cortes, sugerindo que o ato, realizado nesse contexto, estaria calcado na conhecida volubilidade do príncipe, e não em interesses de libertação, heroicos e/ou politicamente ponderados. A atitude desse d. Pedro destoa, por exemplo, de como ele aparece no quadro de Pedro Américo, enquanto líder estrategista, particularizado pela calma. N’O *Chalaça*, personagem e acontecimento são rebaixados para que, assim, sejam reconfigurados sob novos parâmetros, possibilitando que o leitor os observe por dentro e por baixo, acompanhando essa redefinição das imagens:

[...] rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (BAKHTIN, 1987, p. 19).

O encontro com a terra engendrado pelo discurso carnavalizante promove a refundação dos signos da história, percebidos em seu avesso. A imperfeição das imagens, o riso irônico que as acompanha, envolve-se da concepção de corpo grotesco, “corpo que absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1987, p. 277), no qual “não há nada de perfeito nem completo” (BAKHTIN, 1987, p. 23). Daí a relevância das cenas de defecação para, pelo riso, romper com a seriedade do discurso oficial, desestabilizar suas estruturas e, a partir dos destroços simbólicos, abrir as possibilidades para outras leituras sobre a história.

Ao tratar da carnavalização em sua relação com a metaficção na narrativa contemporânea, Linda Hutcheon (2010) aborda um conjunto de obras em que a faceta positiva da construção carnavalizante, segundo sua leitura, é deslocada para a relação com o leitor (seu “prazer do texto”, segundo Barthes), o erotismo que se processa na leitura. Se esse processo se verifica em obras de outros períodos (o que é bastante possível) não é o interesse da autora, cujo estudo se volta a um conjunto de textos dentro de um quadro temporal. Em meu caso, entendo que *O Chalaça* atua de modo consoante a essas proposições (no que contribui a incorporação de uma atitude narrativa shandiana), inclusive no sentido do paralelo entre a carnavalização e a metaficção, pela ruptura de fronteiras que promovem entre o palco e o público, entre a obra e o leitor. Isso ocorre tanto pela antecipação que o texto realiza de suas possíveis leituras, quanto pelas manifestações autorreferentes (em que a narrativa remete a si própria, à sua construção, ao ato da narração e seu contato com o leitor); nos dois casos rompem-se fronteiras. No caso da ficção histórica, em específico, o aspecto positivo é a possibilidade de uma nova luz sobre os acontecimentos que é possível a partir do olhar por baixo, perfazendo construções paródicas, cujo dialogismo indicará os caminhos de uma nova vida das imagens. Ao trazer as ações para próximo do humano, é possível, por meio do desdobramento de si que a leitura promove, ocupando posições distintas no texto, apreender outras linhas de força em cena em determinado acontecimento histórico ou a possibilidade do diferente que é interdita por uma memória histórica sedimentada ao longo de décadas e monumentos discursivos.

A proximidade do narrador malandro com a figura histórica permite a (re)figuração dessas imagens pela carnavalização, que atinge principalmente os valores em torno de representações heroizantes e o discurso histórico oficialista. Dessa forma, o rebaixamento aproxima o príncipe e imperador de seu secretário, possibilitando que as posições se tornem

intercambiáveis, efeito que o narrador fomenta a fim de que sua imagem seja colada na de d. Pedro. Essa aderência se percebe, por exemplo, na reprodução do discurso do amo, imitação cômica e paródica que se pode observar nas cenas em que o Chalaça atua como mensageiro amoroso.

Como o Chalaça menciona: “passava os meus dias a levar e trazer recados, marcar encontros distrair maridos e coisas outras”, reafirmando que “não era uma tarefa que me fizesse suar. A maioria das mulheres dava-se por muito honrada em ser convidada a deitar com o Imperador [...]” (TORERO, 1994, p. 66). Os maridos que não se sentiam orgulhosos, segundo o narrador, apenas protestavam para conseguir benefícios financeiros ou promoções e comendas. Após listar algumas dessas conquistas amorosas, o Chalaça recorta a sua primeira missão diplomático-sexual, “uma negrinha, de nome Andrezza, que todas as quintas-feiras vinha trazer ao paço doces feitos por ela mesma e por algumas freiras de um convento [...]” (TORERO, 1994, p. 67). Certa feita, vendo a moça passar, o Chalaça relata que d. Pedro não conteve o “comentário lisonjeiro”: “‘Belo animal, não, Chalaça?’/‘Bons dentes e belos quartos, Alteza’/‘Quero que a arranjes para mim. Acho que daria uma montaria e tanto’” (TORERO, 1994, p. 68). A qualificação do comentário de “lisonjeiro” é certamente irônica, assumindo o teor machista da conversa, objetificação e desumanização da mulher ainda mais problemática por ela estar na condição de escrava. O Chalaça, a serviço de d. Pedro, negocia com o capelão a moça, justificando que a princesa Leopoldina apreciaria a possibilidade de serem saciados “os súbitos desejos de comer quindins que tinha o Príncipe” (TORERO, 1994, p. 68). Alguns meses depois a moça teve um filho e recebeu uma casa mobiliada do príncipe, pela discrição e serviços prestados, local no qual também o Chalaça relata ter ido algumas vezes “quando tinha vontade de comer quindins”.

O humor é construído sobretudo pelo vocabulário e metáfora grosseiros, a partir da troca de amante por animal e de sexo por quindins. A comicidade do discurso do Chalaça tende encobrir que se trata de uma relação extremamente desigual de poder, intensificada pelo contexto da escravidão, passando pela imagem de que a mulher estaria de qualquer forma disposta ao ato sexual, sem problematizar que mesmo a possível disposição é atravessada pelo histórico-social, pelo desnível hierárquico que normaliza a submissão. Por outro lado, há de se convir que é exatamente esse o objetivo do discurso do Chalaça, abalizar a posição de d. Pedro e sua relação com as mulheres, por mais condenável que seja, mas fundamental para a ascensão social do malandro. O caráter metaficcional do romance nos dá a possibilidade, ao evidenciar o movimento ideológico em outras situações, de questionar aqui o que e como é narrada a cena. O elemento cômico contribui, por sua vez, para sugerir a não adesão do texto à perspectiva da

personagem, sua não defesa. Ainda assim, isso não é, de modo algum, garantia de que nos atentaremos a esses pontos, problematizando-os, uma vez que também, como leitores, estamos inseridos num contexto de normalização de desigualdade entre os gêneros. Ou seja, tais questões podem passar despercebidas, mas em um momento de efusão de discussões sobre esse tema, elas podem vir à tona a partir dessa passagem, e não como uma avaliação negativa da obra, mas um olhar crítico sobre a personagem (e mesmo sobre a permanência desses discursos na contemporaneidade). Novamente, o texto joga com a disjunção possível entre os pontos de vista ideológicos do narrador e do leitor, e em alguma medida entre esse e o leitor esperado por aquele, divergência que se pauta num distanciamento cultural (USPENSKY, 1983). Essa diferença avaliativa se entrelaça com uma diferença de pontos de vista temporais, de posições no tempo a partir das quais se observa a história, tanto entre a personagem e os leitores possíveis, quanto desses e uma imagem do passado que, ainda que ficcional, se confunde durante a leitura com o passado histórico, conforme apresentado pela historiografia. O Chalaça, dessa maneira, pressupõe o mesmo ponto de vista de seu leitor, crendo-o aliciado por sua percepção do mundo, mas a obra sugere, pelo intertexto picaresco e pela atitude malandra, a possibilidade da disjunção.

Em todo o caso, tem-se aqui essa defesa do narrador sobre o discurso de seu amo, espelhamento reforçado na insinuação de o Chalaça também ter se relacionado com Andreza. A partilha de pensamentos, ações e amantes é sugerida ao longo do romance, englobando desde o primeiro até o último relacionamento de d. Pedro (dos que aparecem na obra), ou seja, alcançando a própria Dona Amélia de Leuchtenberg, sua segunda esposa. Na carta que fecha o romance, endereçada a Caetano Gamito, desafeto do Chalaça, o narrador revela que sua esposa “não é outra senão a vossa Duquesa de Leuchtenberg” (TORERO, 1994, p. 221), com a qual espera uma filha, que será chamada Amélia Francisca. Francisco Gomes da Silva consegue, enfim, concluir sua ascensão social, integrando-se à nobreza, o que se realiza pela tomada da posição do falecido d. Pedro. Tendo em vista o fingimento que percorre a picaresca e é assumido pelo romance de Torero, aliado ao tema da apropriação de papéis, entende-se que o próprio relato, como sugeriu o pesquisador Antonio Roberto Esteves⁵⁹, constitui-se como a última fanfarronice do Chalaça, sua malandragem maior.

Esse engano produzido pelo narrador vai na contramão do que diz o discurso histórico oficial, embora tome por base, possivelmente, o relato realizado pelo historiador Assis Cintra (s/d), na obra *Chalaça: favorito do Império*, do início do século XX. Autor polêmico e

⁵⁹ Durante reunião de orientação do mestrado, *circa* julho de 2012.

iconoclasta, próximo dos modernistas (principalmente Lobato e Menotti Del Picchia), na contramão das representações históricas da época, Cintra se converteu em uma referência controversa. Por mais que seu nome seja citado, com vasta produção e pesquisa documental, foi desconsiderado dos estudos historiográficos depois que o campo se consolidou no Brasil, tratado como pitoresco e anedótico (MACHADO, 2004). Por outro lado, no que nos toca mais diretamente, sua produção se tornou fonte de interesse, como matéria prima, para o potencial especulativo da literatura. Dentro do romance de Torero, o casamento de Francisco Gomes com Dona Amélia é inclusive avalizado pelo narrador-editor, o Torero pesquisador, acentuando o espelhamento entre as vozes e o jogo de identidades e posições. Lá no prefácio, o “Autor” afirma que seu objetivo inicial era pesquisar os documentos que haviam pertencido à A. Francisca Stevenson Gomes. Se o sobrenome veio de seu marido banqueiro, o final do romance sugere que o nome disfarçado seria Amélia, filha do Chalaça com a Duquesa de Leuchtenberg, detalhe que sustenta a versão do Chalaça sobre o desfecho de sua vida. Essa defesa do discurso é corroborada pelo comentário do Torero historiador ao dizer que conseguiu o diário ao pesquisar o espólio do “filho bastardo do autor com Mariana Garcia” (TORERO, 1994, p. 9). Ao longo do romance, no entanto, ficamos sabendo que o Chalaça se casou de fato com Mariana, o que faria com que seu filho fosse legítimo, assumido e bem-quisto pelo pai, o que se verifica no seu intento, afirmado no diário, de lhe dedicar as memórias que pretende escrever.

Dessa forma, entende-se que o narrador pesquisador, assumindo a mesma postura do Chalaça, de valorização da nobreza, concebe o casamento europeu com uma nobre como o matrimônio oficial, apagando o casamento brasileiro, tido como de menor importância ou mesmo como ilegítimo. Enquanto organizador do material e voz que de alguma forma percorre o texto, abalizando a versão apócrifa da história, o Torero ficcional (“O Autor”) fomenta o jogo de máscaras, o espelhamento entre as vozes narrativas, malandragem discursiva que reconstrói a história pelo avesso e ressalta o seu feitio textual, ideologicamente motivado.

D. Pedro é (re)figurado, retomando Vieira (2008), por elementos dispersos ao longo do texto, a disseminação de fragmentos, tanto de elementos linguísticos quanto de pontos de vista, que devem ser reorganizados (ou refigurados, para Ricœur) pelo leitor, construindo uma imagem na qual ecoará elementos da imagem correlata que circula no discurso histórico. O vocabulário pelo qual d. Pedro é referido varia de acordo com os graus de formalidade e de familiaridade com a personagem, como ocorre com o Chalaça, o qual, por mais próximo que seja, mantém uma distância deferente, não arriscando sua posição privilegiada. Dessa forma, utiliza-se comumente de termos como “meu amo”, “meu senhor”, valendo-se com frequência do nome com o título, D. Pedro (com o “d” em maiúscula), alternando entre Príncipe e

Imperador na escrita das memórias (não raro confundindo os dois termos ou utilizando-os em situação talvez não referente ao período pós-Independência). Para além do elemento lexical, a (re)figuração é motivada sobretudo pela focalização do Chalaça, cujo ponto de vista ideológico é alimentado pela canibalização narrativa e por motivos picarescos, ensejando uma discursividade malandra e carnavalizante. Com isso, d. Pedro é (de)construído em diversas camadas e sob tintas variadas, disperso como a focalização entre o diário e as memórias, intercalando polaridades e contradições que não se resolvem, como o lado familiar, marcado pela amorosidade com os filhos e com a esposa, e a faceta donjuanesca e boêmia, as imagens de soldado destemido e amante insaciável com as imagens da impotência sexual e da decadência física.

Sendo figura de linguagem, é pela leitura que a personagem é efetivamente (re)figurada, no que está implicada a sua dimensão temporal (VIEIRA, 2011, p. 67). Por um lado, isso diz respeito à “vida da obra” ao longo da história, às contínuas leituras que agregam interpretações e novos diálogos ao texto. Por outro, trata-se do próprio processo de leitura, pelo qual a personagem não é apreendida de um lance, mas gradualmente, pelo gesto de reorganização de elementos linguísticos, pelo movimento intertextual em que a obra se integra a uma rede e assimila novas referências, pelo preenchimento de pontos de indeterminação do romance, ocupando as posições que nele se conjugam, em um jogo de triangulação de pontos de vista (ISERa, 1996), pelo qual a personagem é (re)figurada.

Como a análise buscou evidenciar, a “dispersão da personagem” (VIEIRA, 2011) também se dá a partir de um espelhamento entre narrador e personagem e entre os níveis narrativos, fragmentos que são direcionados pela focalização narrativa. Dessa forma, pode-se dizer que “o Chalaça se duplica na figura de D. Pedro: o secretário escreve o príncipe, objeto de seu desejo, espelho no qual se olha e no qual nos olhamos. O Chalaça é um finge Dom, finge tão completamente que chegamos a sê-los ambos, leitores que passam a habitar a ficção” (LACOWICZ, 2019, p. 140).

A autorreferencialidade da obra é fomentada em labirintos e espelhos, jogos de máscaras pelo qual a malandragem se constrói como performance apropriada pelo narrador e utilizada para seduzir o leitor. O espelhamento sugere um efeito de *mise en abyme* entre diário e livro de memórias, por conta de eventos e situações análogas, ainda que referentes a dois lapsos de tempos distintos. O começo da relação entre d. Pedro e o Chalaça, que é apresentado nas memórias, é aproximado no romance do reinício da relação da vassalagem, com a volta de Francisco Gomes para Portugal. Se no Brasil o Chalaça entra em litígio com o marquês de Barbacena (um dos responsáveis por sua expulsão do país), em Portugal é Caetano Gamito que

pretende que o secretário seja afastado da política e de Dona Amélia. Também as relações amorosas do Chalaça são de algum modo espelhadas entre o diário e as memórias, sendo que no Brasil é com Marianinha que ele se casa e tem um filho, e em Portugal é dada ênfase à sua relação com Inês, empregada de Rocha Pinto, com a qual também tem um filho.

A visão dupla dos acontecimentos, interpostos, incide na forma como o narrador pretende que sua imagem e a de d. Pedro sejam sobrepostas e tenham seus limites borrados. Projetados um sobre o outro, d. Pedro torna-se um malandro. A carnavalização e a malandragem atuam em consonância com a metaficção para engendrar a ruptura de fronteiras e hierarquias, entre o palco e o público, entre o observador e o observado. A performance da malandragem, seu fingimento inerente, alcançam o leitor, buscando fazer dele o cúmplice de uma visão de mundo específica, restrição de foco (como ocorre nas *Memórias de um sargento de milícias*) que, no entanto, é revelada pela ironia e pelo jogo de máscaras entre diário, memórias, cartas e prefácio, fragmentos textuais que se revelam mutuamente, mas que também confundem as coordenadas como em um labirinto. É preciso, portanto, desconfiar da autoimagem cômica do Chalaça, uma vez que o riso é utilizado como porta de entrada no e ao leitor, para conduzir-nos e convencer-nos de sua forma de agir, personagem que se passa por malandro, mas que de fato nunca foi um desvalido.

3.3 MALANDRAGEM E SENSUALIDADE NO JARDIM DAS DELÍCIAS TERRENAS: *O QUINTO DOS INFERNOS*

A inícios de 2002, algumas chamadas televisivas anunciavam, na Rede Globo, um novo programa que passaria a ser veiculado no dia 8 de janeiro. Um dos personagens era d. João, descrito como “um fidalgo que adora os prazeres da boa vida. Só que o destino quis que ele se tornasse o regente de Portugal em plena época de guerra”; além disso, anunciava-se a chegada das tropas francesas, que o homem tinha uma mulher “que era uma fera” e que ele se tornaria rei até no “quinto dos infernos”. O discurso do narrador e a apresentação caricata das personagens, com uma trilha sonora animada, indicavam se tratar de um produto televisivo de comédia, mas também de fundo histórico, aspecto indicado pelas figuras retratadas e consolidado pelo complemento do texto da chamada: “a história do Brasil como você nunca viu”. Em termos de ficção narrativa televisiva, temos aqui a presença de alguns paratextos audiovisuais, ou parasserialidade, conforme Ana Maria Balogh (2002), cuja função é orientar “a leitura que o espectador fará dos programas a serem veiculados” (p. 44). Dessa forma, essas “chamadas” atuam como “*teasers* (atizadores) da curiosidade do público, de um lado, e, de outro, como pequenas ‘bulas’ orientadoras do tipo de leitura que o espectador deve fazer do produto” (BALOGH, 2002, p. 44). São indicações para o pacto de leitura demandado, bem como para os conhecimentos enciclopédicos requisitados (sobre a história e sobre gêneros narrativos), ao menos no que diz respeito a associar tais figuras às encontradas nos livros de história. Sobretudo, esse material cria a expectativa a respeito do produto narrativo que será apresentado, com o objetivo de atrair espectadores, mas também gerando especulações sobre a abordagem em torno das figuras históricas ali (re)figuradas.

Composta por 48 capítulos, escrita por Carlos Lombardi e dirigida por Wolf Maya, a minissérie *O quinto dos infernos* acompanha principalmente a história de d. Pedro. De início, retrocede para abarcar desde o casamento de seus pais, depois passa pela fuga da família real para o Brasil, retratando eventos conhecidos da história brasileira, até os acontecimentos da Guerra Civil Portuguesa e a morte do imperador. O lapso temporal, portanto, não difere muito de outras narrativas centradas na figura de d. Pedro, embora se amplie um pouco a contextualização de sua formação familiar. Exibida no ano de 2002, entre 8 de janeiro e 29 de março, na faixa das 11 horas, foi lançada posteriormente em DVD (formato em que me baseio para esta pesquisa)⁶⁰, em 4 discos que sinalizavam a organização da série em 4 partes: “O poder

⁶⁰ Por conta do formato em DVD e da maneira como ele organiza o material, quando mencionar Capítulos (Cap.), estarei me referindo aos episódios da série.

em Portugal vira comédia no Brasil”; “Ainda bem que a história não é uma ciência exata”; “Independência, vida e morte na alcova imperial”; “Império de amor e de revoltas”. Menciono de antemão que o horário de exibição possibilitou uma das mais destacadas características da obra: os corpos nus, as cenas de sexo, bem como a ênfase na compulsão sexual desse d. Pedro. Da mesma forma, tem lugar no televisivo um humor escrachado, algumas vezes irônico, muitas vezes flertando com a comédia pastelão, exibindo uma visão paródica da história, em que proliferam as burlas, enganos, relações extraconjugais, por personagens de todos os estratos sociais. Os heróis do período são trazidos para ao âmbito do humano, focalizando suas intimidades, suas trivialidades cotidianas, entre as quais vão se desenrolando os acontecimentos e tramas históricas conhecidas.

A reencenação da história brasileira com tintas fortes de lascívia tem relação íntima com o imaginário que se desenvolveu sobre o continente americano desde os tempos dos descobrimentos. Presente na imaginação europeia como espaço de aventuras e possibilidade de enriquecimento, a América se constitui como uma visão do paraíso na terra, lugar de maravilhamento em que tanto o ambiente como seres e modos de vida não se encaixavam nos padrões europeus e renascentistas, rompendo com o pensamento cartesiano. Naquele espaço novo se projetavam os sonhos de grandeza e domínio que caracterizou o pensamento colonizador e a própria mentalidade do Renascimento, os desejos incontidos, o anseio de se libertar do prosaísmo da vida citadina recém desenvolvida. A ilusão da terra virgem se confrontava com as agruras e hostilidades de um espaço cuja exuberância e profusão inundavam os sentidos, cujas dinâmicas e relações ultrapassavam a percepção desgastada. O terror se entrelaçou ao sonho, fazendo reviver a pobreza e a fome, a morte aguçada pelo pavor do canibalismo.

Dessa forma, “disseminou-se a imagem do paraíso, mas essa não se desvencilhou de seu correlato imediato, o inferno, o que ensejou a visão de um mundo exótico, onde tudo era permitido” (MILTON, 2007, p. 396). Esse imaginário, em torno do qual também se desenvolveu a literatura do real maravilhoso/mágico/fantástico, criou a ideia de uma suspensão de valores morais, desvio das normas motivado não só por um ímpeto rebelde, mas pela própria disjunção das normas em novos contextos históricos e sociais. Um jardim de delícias terrenas, como no tríptico de Hieronymus Bosch, titubeante entre a promessa do paraíso e a ameaça do inferno. Esse ambiente de sensualidade, liberdade e rebeldia, imagens não raro mobilizadas para encobrir as feridas da história, conjuga-se como alimento formativo da malandragem brasileira, sintomático tanto de uma inabilidade para a formalização e ordenação como para o pendor para descambar no abuso autoritário. Dessa forma, assim como no carnaval, parodiam-

se imagens oficiais, carnavalizam-se as normas sociais, desenhando práticas e um modo de ver que, numa memória da cidade brasileira (sobretudo do Rio de Janeiro), é expandido para outros períodos do ano e outras classes sociais, que não apenas as oprimidas. Nesse cenário e sob esses parâmetros que a personagem d. Pedro é (re)figurada, acentuando-se os aspectos sexuais e malandros, sem que isso, no entanto, seja obstáculo a uma encenação heroica da história.

3.3.1 Ilusões de um mundo sem culpa: malandros e a expansões do carnaval

Os parâmetros pelos quais toma forma a minissérie *O quinto dos infernos*, sustentada por laços com a malandragem e o carnaval, ensejam a visão de um mundo sem culpa, próximo da leitura de Candido na última parte de seu texto “Dialética da malandragem”. Como colocado, a dialética da ordem e da desordem atua como mediação entre a realidade social e a realidade ficcional, convertendo forma social em forma literária. Como pontua Schwarz (1987), a análise de Candido “dá generalidade à experiência de um setor da sociedade, intermediário, que nem trabalha regularmente nem acumula ou manda [...]” (SCHWARZ, 1987, p. 143), um setor médio que tenta administrar suas chances (menos de ascensão social do que de sobrevivência) entre as frestas de um contexto escravocrata, de desvalorização do trabalho livre.

Dessa forma, a análise do crítico expande e generaliza como modo de ser nacional o que seria a experiência e a perspectiva de um estrato social específico, pelo que se vê a malandragem como símbolo do brasileiro. Trata-se de uma espécie de visão otimista (que perde parte do lastro histórico e sociológico que caracteriza a maior parte do referido) depreendida do romance de Manuel Antonio de Almeida e sustentada pelo balanceio entre bem e mal e pela alternância e interpenetração das posições de ordem e desordem. Essa postura de Candido se encontra presente na última parte de seu texto, cujo principal tópico é a sugestão de que o proceder mais frouxo do brasileiro, ainda que prejudicial do ponto de vista utilitário e econômico, seria uma vantagem em um mundo mais aberto, já que a tolerância e o pendor para a mistura e para o heterogêneo (e mesmo barroco) nos fariam mais livres e, logo, democráticos. Sem o peso do erro e do pecado a tolher os desejos, viveríamos em “um mundo sem culpa”, em que a regra e normas são apenas aparências sem força de constrangimento das vontades. Roberto Schwarz (1987) enfatiza que este ponto do ensaio de Candido tende a se apropriar do ponto de vista do próprio romance, desfazendo-se o jogo dialético entre os estratos míticos e histórico, dificultando a expansão dessa análise para outros períodos históricos: “Obedecendo à forma da ficção, tomando o partido do seu sentimento de vida, o movimento conceitual do ensaio entra numa relação de mimese com ela, o que se traduz numa atenuação do império da

atualidade” (SCHWARZ, 1987, p. 151 – grifos do autor). Nesse sentido, para Schwarz (1987), a ordem e a desordem, na análise de Candido, acabam derivando para uma “polaridade historicamente descomprometida [...]” (p. 153). Essa maneira de compreender e avaliar o estudo, em que se nota o afrouxamento da historicidade, pode ser relacionada com a constituição da malandragem na minissérie em análise.

Em *O quinto dos infernos*, observa-se a disseminação da malandragem e de malandros, fomentada pela constituição de narrativas periféricas, característica comum em produtos televisivos como as telenovelas, em que, para além do eixo central, surgem núcleos narrativos paralelos. Um deles diz respeito à personagem de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, interpretado pelo ator Humberto Martins, cuja aparição se dá já no segundo capítulo da série, em que o foco se volta aos grupos não ligados à Corte. Sua ficcionalização retoma muito do romance de Torero, indicado na abertura como uma das bases para a produção (ao lado de *Imperatriz no fim do mundo*, de Ivanir Calado, e de *As maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal). Essa retomada, no entanto, parece se inclinar mais para elementos de conteúdo, um desenho geral remetendo à biografia da personagem, remodelados em uma figuração que reforça a imagem sexualizada. Apesar de se manter o feitio cômico, as burlas do Chalaça da minissérie são mais caricaturescas, afinado com o tipo de humor que permeia a obra, mais corporal e erotizado. Além disso, ele é mais ousado e aventureiro que seus correlatos (principalmente o de Torero), com um caráter mais altruísta, mas se ausenta sua faceta intelectual, reduzida à esperteza e engenhosidade malandra.

Em sua primeira cena, ele está fugindo de um grupo de homens a cavalo, que depois se descobre serem lacaios de um homem cuja filha havia se relacionado com o Chalaça, e que os havia enviado para vingar a honra familiar manchada. Na sequência, após fugir pelo rio, rouba as roupas de um padre, que lhe servem de disfarce; entretanto, ainda lhe sobra tempo para, passando-se por religioso, infiltrar-se na casa de um homem que discutia com a esposa, a fim de seduzi-la. Flagrado com a mulher no ato sexual em uma estrabaria, Francisco Gomes consegue atrasar o homem em fúria, alegando que se tratava de um exorcismo, mas sua excitação denuncia a pouca castidade. A proliferação de casos amorosos e burlas a fim de conseguir ganhos financeiros percorre a trajetória da personagem na série, encadeando aventuras de modo picaresco e episódico (mesmo com a esposa do pai, o Chalaça tem um caso).

As aventuras do Chalaça envolvem também a história de Manoela, uma aldeã ingênua representada por Danielle Winits, de um povoado do norte de Portugal, abusada pelo padrasto e expulsa de casa pela mãe. Gomes auxilia a moça e se apaixona por ela, começam a se relacionar, mas acabam se separando por conta de inimigos do Chalaça: após um incêndio que

objetivava matá-lo, Manoela é dada como morta, por estar no local. Por isso e pela proximidade das tropas napoleônicas, Gomes embarca para o Brasil, enquanto Manoela acreditaria ter sido abandonada. Com sede de vingança, ela passará por um processo de aprendizagem, levando à perda da inocência, tornando-se ardilosa para alcançar seus objetivos, seja a sobrevivência ou a conquista de poder. Ela se tornará prostituta (para sobreviver, mas também como símbolo da perda dos laços com a moral religiosa), configurando uma personagem malandra, oscilando entre a fuga da ordem e as seduções da desordem, buscando por Francisco Gomes. Ele, por sua vez, no Brasil, dará sequência às aventuras amorosas, focadas agora em conseguir se estabelecer financeira e socialmente. Além do caso com Carlota Joaquina, há um situação posterior em que ele busca desposar uma senhora de alta classe, que retoma o episódio da Baronesa de Lyon, do romance de Torero (1994): alteram-se o período, o local e o nome da mulher, mas as linhas gerais do jogo de interesses, financeiro de um lado, sexual de outro, são as mesmas, bem como a desconfiança dos parentes da senhora. Por fim, ela falece após o ato sexual e deixa de herança ao Chalaça apenas uma imagem da Francisco de Assis, ironicamente, vinculado à pobreza.

Antes de se tornar ajudante de d. Pedro, o Chalaça ainda atua na articulação de Carlota para que d. João declarasse guerra à Argentina (região que interessava à princesa, por ser ex-colônia espanhola); é preso, foge e, logo em seguida, acaba tornando-se amigo do rei, por salvá-lo de um engasgamento. Nos quadros abaixo, vê-se a primeira cena do Chalaça e, na segunda imagem, contando piadas para d. João, com uma vestimenta de franciscano e deleitando-se com bom vinho e boa comida.

FIGURA 4: Chalaça em fuga



FONTE: O QUINTO, 2002 (disco 1, cap. 2)

FIGURA 5: Chalaça e d. João



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 2, cap. 26)

Como bom malandro, a recriação ficcional de Francisco Gomes alia elementos de sensualidade com a boa lábia, o pendor para as piadas e para o bem relacionar-se, sempre com o interesse de arranjar-se na sociedade. Ardiloso, sabe alternar facilmente entre o lado aventureiro e a súplica humilhada, como faz com d. Pedro, no quadro abaixo. Os dois se conhecem no Bordel de Miou-miou (que tinha um caso com o Chalaça e o sustentava eventualmente), quando Francisco Gomes lhe dá uma surra, sem saber que se tratava do príncipe herdeiro, pelo fato de d. Pedro, bêbado, estar agindo de forma desrespeitosa para com a dona do estabelecimento. No dia seguinte, recomposto da bebedeira e dos pontapés, d. Pedro ordena que os guardas busquem o homem, que chega implorando pelo perdão, mas é surpreendido por um pedido de desculpas do príncipe, pela forma como tratou a dona do bordel. Nas cenas abaixo, tem-se a sequência da briga e o momento em que o Chalaça encontra d. Pedro e lhe suplica de joelhos que não seja castigado:

FIGURA 6: Briga entre d. Pedro e o Chalaça e descoberta de que se tratava do príncipe herdeiro





FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 2, cap.37)

FIGURA 7: O Chalaça suplicando pelo perdão de d. Pedro



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 2, cap.37)

A expressividade facial e corporal do Chalaça, quando percebe que quem golpeou era o príncipe, e quando se postra para pedir perdão, dá o tom do humor expressivo da minissérie. A vestimenta simples que utiliza, na figura 5, com cores apagadas (tons em bege) reforçam sua condição social mais humilde, contrastando com a roupa colorida e elegante de quando está trabalhando tanto para d. João quanto para d. Pedro.

A atitude desviante das normas e a burla não se atêm apenas ao Chalaça e a Manoela, mas parecem dar a tônica malandra da narrativa, indo desde uma caracterização mais ingênua como a de Plácido, um dos ajudantes de d. Pedro (e também uma personagem referencial), até ações mais intencionalmente cruéis, como as de Carlota Joaquina e de d. Miguel, que não

deixam de serem atenuadas no discurso ficcional por um manto de comicidade, lascívia e trapalhice. Nesse universo, todos estão dispostos à zombaria e ao engano, algumas vezes com objetivos firmes e claros, como de ascensão social, outras para sanar desejos mais imediatos, como conseguir algum dinheiro ou lograr o ato sexual com alguma dama casada ou com um falso monge. Aqueles que não se encaixam nisso, são deixados para trás ou se tornam o alvo dos enganos, daí que se percebe a ausência de qualquer personagem que atue como bússola moral ou exemplo de conduta, planificando ações e personalidades em uma linha comum e homogênea de trapaças mútuas.

Na medida em que se potencializa a atmosfera de um mundo sem culpa, pelos enganos mútuos e pela imagem de um ambiente de prazeres, em que tudo é mobilizado para o riso e para o sexo, nota-se a perda da força irônica carnavalesca, na sua atuação em prol da destronização tanto de figuras históricas e discursos oficiais como de falsos moralismos e normatizações sociais. A não existência de personagem ou ponto de vista que funcionem como baliza das normas não é de modo algum um problema, sendo comum em narrativas picarescas e malandras, a partir do que se coloca em questão a relatividade das regras e a interpenetração das posições das personagens. Nessas narrativas é comum que a perspectiva moralizante esteja numa posição autorial (no sentido de um autor implícito ou modelo, inscrito no discurso da narrativa), cuja mobilização na obra da disseminação da burla por todos os campos da sociedade traz em si um gesto de crítica. A narrativa se vale, assim, da administração de diversos pontos de vista que têm base axiológica na malandragem, para construir uma estrutura narrativa malandra; os pontos de vista ideológicos do discurso narrativo e das personagens confluem, mas com relação aos espectadores essa coincidência não é garantida, seja pelo gênero humorístico (que distorce a realidade de modo explícito), seja por visões distintas que podem existir sobre a história do Brasil.

Nas *Memórias de um sargento de milícias*, conforme aponta Otsuka (2016), a distensão entre o tempo do narrador e o dos acontecimentos narrados, pontuada ao longo de todo o romance e iniciada pelo “Era no tempo do rei”, fomenta a ironia e a crítica acerca dos costumes daquela época em relação ao tempo da narração, enfatizando sobretudo, por outro lado, aqueles elementos reprováveis que se mantêm na atualidade. Na picaresca, principalmente no *Lazarillo*, a deambulação do pícaro e a alternância de amos possibilita que o protagonista e a narrativa circulem por diferentes espaços e grupos sociais, pondo em destaque os pequenos jogos de poder, a mesquinhez e o individualismo, a falta de qualquer solidariedade ou apoio mútuo entre sujeitos que passam por dificuldades semelhantes. De certo modo, essa crítica pode ser evidenciada pela própria configuração dos movimentos e tensões entre as personagens, em

que as atitudes como que se iluminam mutuamente, permitindo que dali se tire a compreensão dos problemas envolvidos nos conflitos, solicitando a própria presença do leitor como mediador, para perceber o despropósito das contendas ou, como se dá no processo da rixa (com as pequenas vinganças e compensações imaginárias), o seu lastro histórico-social.

Em *O quinto dos infernos*, por outro lado, talvez pela ênfase exagerada no sexo como atividade quase banal (o que é diferente de sua normalização, de ser encarado como atividade mais livre de culpas), talvez pela forma como o cômico e a ridicularização são veiculados, ocorre uma suspensão do aspecto crítico do riso, que se torna superficial e passageiro, assim como da presença do corpo nu, que se torna objeto de excitação visual fugaz. Com isso, ocorre uma atenuação de atritos e de conflitos, os quais, quando se fazem presentes, restringem-se ao aspecto pessoal, aos interesses privados das personagens. Sendo uma ficção histórica, esta atenuação acaba atingindo a própria representação das personagens e acontecimentos históricos, levando à perda de peso e de gravidade das ações, desistoricizando-as, enfim, bem como às próprias personagens e suas relações. Apaga-se, portanto, o laço entre o individual e o público, entre o sujeito e a história, esvaziando-se o que seria a característica do romance histórico como “a intersecção entre a existência individual e o acontecimento histórico” (JAMESON, 2007, p. 192), embora seja mais adequado, da forma como a ficção contemporânea demanda, pensarmos em termos de historicidade do que em eventos históricos específicos. Da mesma forma, na medida em que o discurso narrativo conflui com as personagens no ponto de vista ideológico/avaliativo, simula-se uma confluência de pontos de vista temporais, obliterando essa diferença de posição temporal que caracteriza a ficção histórica, o que tem implicações no apagamento de posições ideológicas que perpassam o discurso da obra, as quais são reduzidas (na aparência) à suposta pretensão de “recriar a história de maneira divertida”.

O disfarce e a troca de identidades também parecem ser bastante comuns na obra: o Chalaça se faz passar por monge algumas vezes; por ordem de Carlota Joaquina finge-se de argentino; à diferença do Chalaça de Torero, não ocupa o lugar de d. Pedro ao lado de Dona Amélia, mas, de certo modo, acaba ocupando o de d. João ao se relacionar com a princesa; a personagem Giovana Camargo, uma senhora burladora que vive de pequenos golpes, troca de lugar com a dama de Carlota Joaquina, fazendo com que a mulher se embebedasse e ficasse impossibilitada de embarcar para o Brasil, roubando-lhe o nome e o posto ao lado da princesa. Esse aspecto é apenas mais um ponto que contribui para a atmosfera de um grande carnaval, em que as máscaras são continuamente trocadas, em que a aparência constitui a chave mestra de comportamentos e do sucesso. O ambiente carnavalesco e festivo indicado pelas chamadas do programa faz-se presente na própria vinheta de abertura, também um paratexto que dá

indicações do tom da narrativa e da temática central. Composto por uma sequência de desenho animado, apresentando figuras com traços exagerados, estereotipados e ressaltando elementos sexuais, praticamente reproduz algumas das cenas apresentadas na série. Assim, dá ao espectador um desenho geral dos eventos, como o traslado da Corte portuguesa para o Brasil, além de sugerir a representação da história como uma grande alcova, focalizando o aspecto privado do ambiente histórico.

FIGURA 8: Frames da abertura de *O quinto dos infernos*



FONTE: O QUINTO, 2002

A trilha sonora da abertura é composta pela canção “*There’s no business like the show business*”, de Irvin Berlin, feita originalmente para o musical *Annie get your gun*, primeira produção em 1946, na Broadway. A peça, vinculada à temática do faroeste, com músicas do próprio Berlin e livro dos irmãos Dorothy e Herbert Fields, ficcionaliza a história de Anne Oakley, atiradora que viria a fazer parte do grupo de espetáculos de Buffalo Bill, aventureiro que fez fama ao romantizar a história e ambiente do velho oeste norte-americano em suas apresentações. A canção, que celebra a excitação do mundo dos espetáculos, foi consagrada também em filme homônimo pela voz de Ethel Merman, bem como na versão cinematográfica

do musical, de 1950, no qual é cantada quando os membros da trupe faroeste tentam convencer Anne a participar do grupo, exaltando o glamour e a alegria daquele universo. Para a abertura da série, utilizou-se de uma versão orquestrada, a qual realça um tom circense e de aventuras, retomando de certo modo o tom do contexto de espetáculos de Buffalo Bill.

É interessante pensar como o intertexto desse musical ressoa sempre aos ouvidos dos espectadores a cada vez que eles se sentam em frente à televisão. Conforme aponta Robin (2016), “Buffalo Bill literalmente inventou o mito do Oeste” (p. 67), fenômeno que se deu a partir da publicação de sua história na obra *Buffalo Bill, the king of the Border Men*, por Ned Buntline, em 1869-1870. Aproveitando-se da fama instantânea que o relato lhe proporcionou, vestiu a personagem e passou a realizar grandes espetáculos tematizando o ambiente do faroeste e da “fronteira”, as bordas dos Estados Unidos em que se constituía a empreitada conquistadora: “Tornado uma lenda viva, ele colocava em cena suas prodigiosas aventuras. Organizou alguns espetáculos que atraíam multidões, apesar da crítica desastrosa que denunciava o clichê” (ROBIN, 2016, p. 67). Ele sabia manipular as expectativas do público, abordando as tragédias do Oeste, como as guerras, os confrontos com os índios, as histórias dos foras da lei e a conquista do espaço. Essas encenações traziam, portanto, um caráter épico ao Oeste selvagem, uma mirada romantizada; uma grande farsa, é verdade, no duplo sentido do engano e do teatral, mas que correspondia ao anseio de mitificação da luta e da destruição da empreitada colonizadora, implicada na construção da própria imagem da nação. Essa exaltação da lenda ainda será continuada e sedimentada com o cinema, consolidando o *western* como gênero e ampliando o alcance do imaginário sobre o Oeste e os cowboys.

Em cada novo episódio de *O quinto dos infernos*, a música da abertura remete duplamente a Buffalo Bill, retomando o espetáculo (o musical) sobre os espetáculos, eco mais ou menos distante que permeia o ato da recepção de maneira muitas vezes inconsciente, fomentando os sentidos dessa ficção histórica como uma grande encenação, sublinhando seu caráter farsesco, o fascínio pelo “*show business*” e pelo universo das celebridades, um apelo romântico aos estímulos emotivos dos espectadores. Na série, no entanto, a violência e o lado épico são evitados, represados por uma abordagem cômica, que desvia os olhares dos aspectos mais cruéis da História.

3.3.2 Intertextualidade: cultura de massa e derivas da pornochanchada

Ao se estabelecer como produto televisivo para o grande público, ainda que com restrição de idade para a apreciação, *O quinto dos infernos* pode ser pensada como uma

manifestação da cultura de massa, entendida como a produção massificada e serializada de bens culturais, típica de uma sociedade industrial e cuja finalidade diz respeito tanto ao lucro como à padronização das formas de pensar e agir, vinculadas às estruturas de poder. Além disso, a sua tessitura se constitui a partir de um conjunto de referências a outras obras desse mesmo campo, remetendo ao que Adorno (2002) nomeia Indústria Cultural. Essa assimilação, por outro lado, proliferada à exaustão, é uma das marcas da produção do pós-modernismo, principalmente no que diz respeito a uma ruptura entre as chamadas alta e baixa cultura, pondo em questão o pedantismo e o pendor classista que impregnou, a certa altura, a arte do modernismo (HUYSEN, 1997). *O quinto dos infernos* bebe em uma tradição múltipla, reencenando a história por meio da apropriação de elementos da cultura de massa, retroalimentação que se verifica como típica desse campo cultural, evidenciada no que no cinema comercial contemporâneo tem sido chamado de *easter egg*, *crossovers* e *cameos* (respectivamente: referências pontuais a outras obras; interação de elementos de obras e mundos diversos em uma nova produção; participações especiais e pontuais de ator ou personagem). Esses constituem recursos de diálogo intertextual entre diferentes obras, mas realizado de forma rápida ou superficial, como um pequeno agrado ao público e, em geral, sem implicações no cerne da obra (talvez o *crossover* seja o único com maiores implicações narrativas).

Enquanto produto televisivo, a série de Carlos Lombardi pode ser pensada nesse campo da Indústria Cultural, voltada ao preenchimento do tempo livre do trabalhador, como coloca Dwight McDonald (1971) acerca da cultura de massa, objetivando a produção de um divertimento passageiro, que possa ser experienciado e consumido em estado de distração (ADORNO, HORKHEIMER, 2000). Esses aspectos, entretanto, não impedem que tais obras tenham pontos de qualidade, extrapolando muitas vezes suas intenções mais utilitárias, ou que se prestem ao gesto analítico, cujo objetivo vá além de uma crítica acusatória, mas que busque desvelar o movimento de sentidos dos processos discursivos ali em ação. Um dos destaques dessa série, como apontado, é a forma intertextual como ela se constrói, não apenas com o discurso histórico, mas com outras obras populares. Como aponta Renato Luiz Pucci Jr (2003), sobre *O quinto dos infernos*, “Toda a ênfase da minissérie está não em refinados aspectos de narração, mas em elementos mais próximos da cultura popular de massa” (p. 155).

Aliada à questão da malandragem e da carnavalização, uma das apropriações que *O quinto dos infernos* realiza, e que contribui de maneira decisiva no cerne da obra e de sua linguagem, diz respeito às “formas mais populares do cinema brasileiro em termos de comédia: a chanchada e a pornochanchada” (PUCCI JR., 2003, p. 156). Acerca da relação da série com

o gênero da chanchada, Pucci Jr. (2003) destaca o tipo de humor fácil e físico, com raízes na arte popular e circense:

Definindo-se a chanchada como um subgênero da comédia cinematográfica, com raízes na cultura popular, isto é, no humor outrora praticado em circos e teatros de revista, passando por populares programas radiofônicos, é inegável a associação com a minissérie: nesta existe a herança daquele humor fácil, escrachado, quase sempre físico, sem erudição ou mesmo zombando de eruditos e esnobes, e, acima de tudo, capaz de facilmente se comunicar com o grande público. (PUCCI JR., 2003, p. 156).

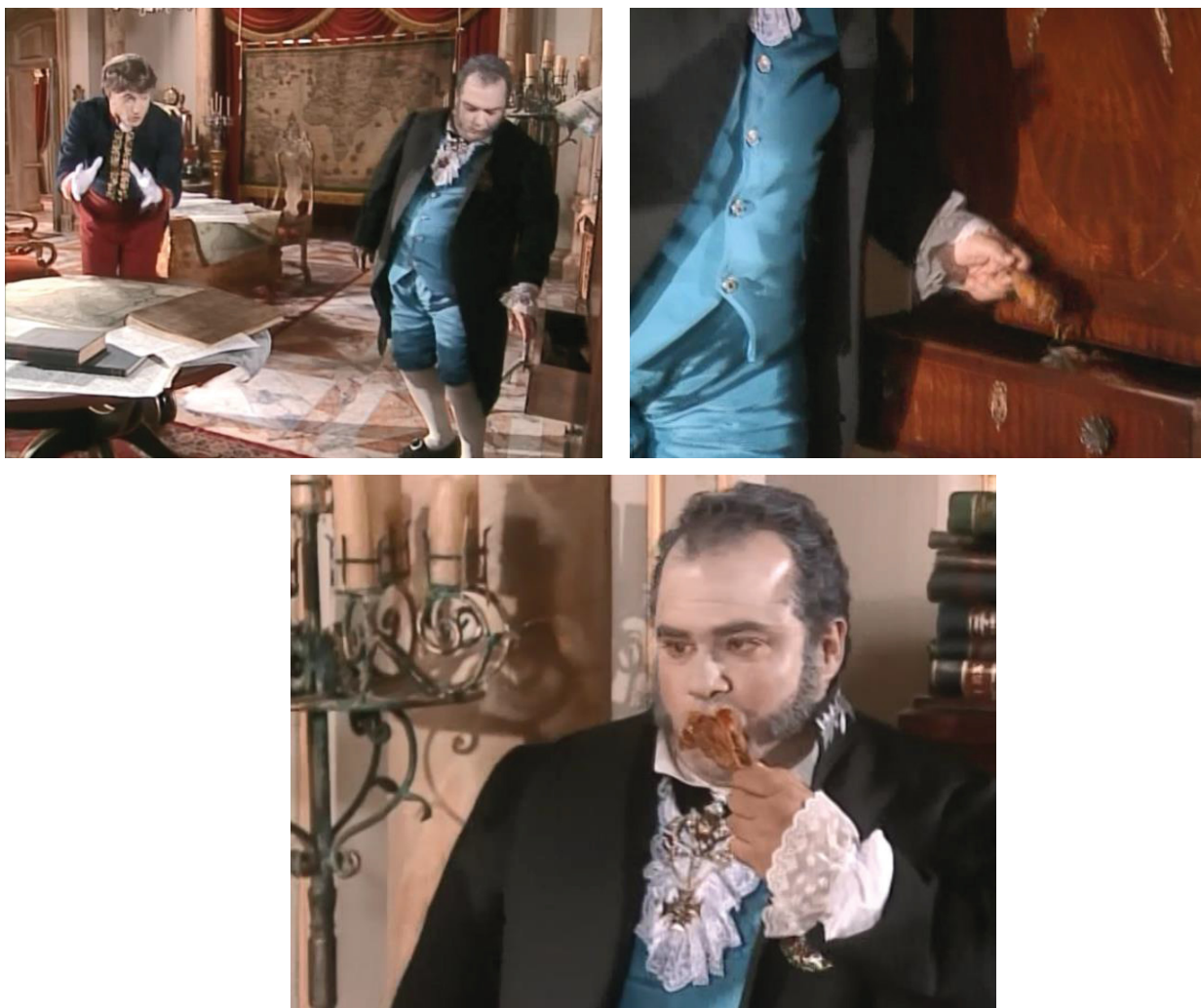
A construção das cenas e a própria figuração das personagens apela para esse viés da chanchada, o qual se relaciona, nessa minissérie, com o esvaziamento do poder crítico da ironia e da carnavalização. As personagens, nesse sentido, aproximam-se de *clowns*, construindo-se como tipos, com trejeitos extravagantes e desajeitados, como se fossem máscaras que podem ser trocadas, ausentando-se na maioria das vezes o trabalho em torno da profundidade psicológica, uma vez que as personagens valem pela ação ou pela categoria que representam. A personagem d. João é (re)figurada seguindo esses preceitos, apresentado como um rei bufo, conforme é possível notar na cena abaixo. Nela, seu ministro de guerra comenta sobre a iminente chegada a Portugal das tropas de Napoleão, que já se aproximavam da região norte do país:

FIGURA 9: D. João fugindo de Carlota Joaquina



O QUINTO, 2002 (Disco 1, cap. 1)

FIGURA 10: D. João e a coxa de galinha



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 1, cap. 1)

O ano é 1807 e o ministro tenta convencer o então príncipe regente a decidir-se pela Inglaterra ou pela França, enquanto ele prefere manter a “neutralidade portuguesa”. Em meio à conversação, ele abre uma gaveta e retira uma coxa de galinha, que devora com prazer. A cena do primeiro quadro mostra d. João fugindo de Carlota Joaquina, chegando ao Palácio de Queluz, com sua cama favorita despencando de uma das carruagens e com uma postura desajeitada; a configuração da imagem cria um efeito satírico, insinuando que se trata de uma trupe de teatro ambulante e não da família real portuguesa.

A segunda variação do cinema de comédia popular apropriada pela série é a pornochanchada, que envolve as marcas do subgênero antes mencionado aliadas com elementos que, como o próprio nome indica, dizem respeito ao sexo. Como coloca Pucci Jr. (2003), esse subgênero é caracterizado pela proliferação de palavrões, situações eróticas cômicas, a exibição do corpo feminino, assim como um profuso falocentrismo que, no caso de *O quinto dos infernos*, leva à quase personificação do pênis de d. Pedro. As cenas abaixo são apenas alguns

exemplos das diversas cenas de sexo e com corpos nus, muitas delas recheadas de um humor raso e exagerado, como se observa no primeiro quadro, em que d. João se encontra com uma amante, mas age de modo abobado frente ao corpo nu e desejado:

FIGURA 11: D. João e a amante (em Portugal) - Chalaça e a esposa de seu pai



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 1 cap. 5)



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 1, cap. 3)

FIGURA 12: D. João encontra Chalaça com Carlota Joaquina (já no Brasil)



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 2, cap. 33)

FIGURA 13: D. Pedro e Domitila - D. Pedro e Dandara



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 2, cap. 40).

FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 1, cap. 15).

Em um dos quadros vemos Chalaça com a esposa de seu pai, que não havia casado com a mãe de Francisco Gomes porque optara por uma mulher mais nova e nobre, se tomarmos por base o romance de Torero e o texto de Assis Cintra. Nas duas últimas imagens, temos uma cena, já no Brasil, em que d. João encontra o Chalaça nos braços de Carlota Joaquina. Ainda que já tivessem tido um caso, nessa cena estavam fingindo o ato sexual para que d. João se enfurecesse com o Chalaça e o deixasse em paz (haviam se tornado amigos e o monarca exigia a presença constante de Gomes). Apesar da cara de susto, d. João não se enfurece. Francisco Gomes se lança aos pés do rei implorando que não fosse à força nem ao garrote, ao que d. João responde: “Por causa de Carlota? De certa maneira isso era de se esperar, Carlota não perde um par de calças a passar e tu tens tuas famas, teus olhos perseguem as escravas. Não, não, sê discreto, é o que me basta. Apesar da idade é uma bela potranca, hã?”. Sem maiores preocupações, d. João apenas se afasta rindo, deixando fracassado o plano do Chalaça, o que revela o quanto o casamento real era apenas um acordo político, além de que ambos já não tinham contato sexual há muito tempo. Também se ressalta a fama de devassa de Carlota, apetite sexual que teria sido herdado por seu filho, sobretudo na forma como os dois são (re)figurados na minissérie.

Os quadros acima também retomam uma temática que percorre toda a obra e se faz presente nas narrativas da malandragem e da picaresca: os relacionamentos extraconjugais, os triângulos amorosos e a figura do cônjuge traído. Assim, tanto pela figura de d. Pedro como do Chalaça, bem como pelas diversas esposas que aparecem na minissérie, proliferam os relacionamentos amorosos não oficiais, as burlas e os encontros escusos, às escuras ou quando o marido não está em casa. Em princípio, essa presença constante do sexo e da traição projeta a crítica ao casamento enquanto instituição burguesa, mobilizada por interesses financeiros e sociais. Nesse sentido, a escolha de um determinado parceiro funciona como modo de manutenção de títulos ou de posses dentro de um mesmo grupo social, bem como meio de ascensão, daí a necessidade do engodo e da aparência nobre para se conseguir os favores de uma donzela ou de um senhor.

Nesse agrupamento populacional das personagens, dá-se pouca ênfase às personagens de outros grupos sociais no que diz respeito ao seu estado civil, ficando apenas sugerido que elas possuem relacionamentos temporários ou pontuais, movendo-se de acordo com as vontades momentâneas e as oportunidades. A situação do Chalaça, de certa forma, é um indicativo das configurações conjugais não oficiais, como o relacionamento que ele mantém com a dona do

bordel, Miou-miou, tendo uma relação sexual aberta e eventual, podendo se relacionarem com outras pessoas, mas a mulher sustentando o malandro com frequência. De certa forma, a mancebia seria a relação típica das classes mais pobres, a qual, apesar de considerada pecado, era a formatação que não demandaria o gasto financeiro exigido para se casarem na igreja. Outra estruturação familiar, que por vezes entra em contato com a questão do triângulo amoroso, é a das mães solteiras, como as amantes dos príncipes, tanto a de d. João quanto Dandara, negra escravizada que tinha relações com d. Pedro e engravidou dele. Essas mulheres apenas servem aos desejos das personagens masculinas (e em certa medida do público), ausentando-se um olhar crítico que indique a questão do abandono paterno. O problema desse apagamento é acentuado porque ele atua de modo a ser estendido ao tempo presente, em que essa condição ainda é recorrente e ignorada.

Nesse sentido, há todo um amplo espaço de relações sociais que é no máximo sugerido, quando não meramente apagado, em prol de um olhar enviesado sobre a realidade social que, como no romance de Manuel Antônio de Almeida (mas sem o potencial autoirônico e satírico) acaba veiculando uma perspectiva fechada, centrada em alguns personagens e se encerrando em alguns tipos de conflitos, sobretudo de cunho pessoal. Isso se faz problemático sobretudo por se tratar de uma ficção histórica, em que os acontecimentos históricos são (re)figurados e participam da narrativa, mas sobrepujados pela faceta privada. Com isso, valores como a virilidade e a honra do macho dominador são enfatizados, o que se percebe na configuração dada à personagem d. Pedro, sempre sem camisa, exibindo seu corpo musculoso, preocupado sempre em exercitar-se e em estar com alguma mulher. Na medida em que esse quadro de valores domina a narrativa, como se a diegese se moldasse segundo essa perspectiva ideológica (sem que seja a projeção do ponto de vista do protagonista, mas a confluência dele com as do “narrador” ou “orquestrador”, pensando nos papéis da montagem e da câmera), outras perspectivas são obliteradas, desviadas ou redirecionadas para sustentar a posição dominante.

Com isso, as figuras femininas se tornam apenas títeres sexuais, prontas a ceder aos desejos do príncipe/imperador, inevitavelmente desejosas de seu corpo, constituindo-se apenas como espelho de sua libido infinita:

A “virilidade de D. Pedro, mote de dezenas de cenas ao longo dos capítulos, chega ao nível da exaltação, quase sempre em detrimento das figuras femininas. O que significa a maioria das mulheres para esse irreprimível *pai da pátria*, senão a multidão de mães em quem deposita o futuro? “E haverá melhor coisa a fazer com elas?” - diz ele diversas vezes, em formulações variadas (PUCCI JR., 2003, p. 157-158).

A compulsão sexual de d. Pedro torna-se motivo para graça, encobrendo a violência sexual presente na relação entre os senhores e as mulheres escravizadas, dupla submissão feminina que, pela posição central ocupada por esses homens na sociedade, espalhava-se como forma de conduta paradigmática entre os sexos e entre as raças. D. Pedro, por outro lado, é pintado como um amante cuidadoso e empenhado, capaz não apenas de se satisfazer como de provocar o prazer. Por mais infiel que fosse e mesmo cruel, sua (re)figuração ressalta em termos positivos sua compulsão sexual, deixando apenas pontualmente escapar que sua conduta levava outras pessoas ao sofrimento (como é o caso da princesa Leopoldina), mas ainda assim desenhando-o como se não fosse intencional. A narrativa, assim, não apenas o isenta de julgamento, como se delicia com seu comportamento errático.

No campo da discussão sobre ficção histórica, percebe-se em *O quinto dos infernos* uma série de anacronismos que distendem o tempo narrado, estabelecendo relações com outros tempos, como o da própria narração, relação e entrecruzamento que faz parte do gênero ou de qualquer narrativa em que a temporalidade está explicitamente abordada (lembrando que o tempo é sempre, de algum modo, uma das linhas temáticas de toda narrativa). Com relação à série, por exemplo, um dos anacronismos mais marcantes e, por vezes, agradável ao público, ainda que oriundo de um efeito de estranhamento, é a trilha sonora, composta toda por músicas do século XX, impondo uma camada de modernidade à produção. Assim, ouvem-se canções como “September”, clássico da *disco music* do grupo Earth, Wind & Fire (de estilo R&B, disco e funk), “Raindrops keep falling on my head”, de B. J. Thomas (de estilo pop rock), “It had to be you”, performada por Harry Connik Jr. (de estilo pop tradicional), bem como músicas brasileiras, como “Só louco”, de Gal Costa, “Barco Negro (Mãe Preta)”, por Ney Matogrosso, e “Atrás da Porta”, por Elis Regina. Por meio da trilha sonora, conduzem-se os sentidos, produzindo efeitos significativos que contribuem para a criação da atmosfera da cena e para a figuração das personagens.

Além da dinâmica entre tempos, a trilha sonora evoca outras relações intertextuais, como o caso da música de abertura da minissérie. Na primeira cena do Chalaça, por exemplo, recorre-se a uma música que produz um efeito cômico, tanto pela própria cena quanto por seu contexto primeiro de veiculação. Trata-se de “Raindrops keep falling on my head”, gravada por B. J. Thomas e escrita por Hal David e Burt Bacharach para o filme *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, de 1969, dirigido por George Roy Hill. Esse filme está inserido em um contexto de mudanças nas representações dos elementos principais do faroeste, que se deu a partir dos anos 1960, levando a um revisionismo dos valores defendidos até então pelo gênero e motivado pelo contexto histórico e cultural dos Estados Unidos (BORGES, 2015). Esse Novo Western se

vincula ao que ficou conhecido como Nova Hollywood: a péssima recepção que os filmes tradicionais começavam a ter, fruto de um conflito geracional entre clichês cinematográficos e novas demandas do público, abriu espaço para novos produtores e diretores, com abordagens e linguagens distintas e criativas, valorizando o cinema clássico, mas trazendo “às suas múltiplas referências uma estética que evocasse as linguagens europeias que vinham desde a década de 1950 – como o Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. (BORGES, 2015, p. 252). *Butch Cassidy and the Sundance Kid* é realizado quando esse processo cultural já se sedimentou, daí sua inflexão iconoclasta, contrastando com elementos do *western*.

A abertura desse filme já sugere a mudança, demonstrando, pela metalinguagem, a autoconsciência e a sátira acerca do mito que o gênero ajudou a construir (BORGES, 2015), o mito do faroeste é encarado como tal, uma construção social e cultural. No filme acompanhamos dois foras de lei com os quais somos levados a simpatizar: Butch Cassidy, o líder de um bando que assalta bancos e trens, e Sundance Kid, seu parceiro. Não se trata do mocinho clássico, do herói cavaleiresco, mas de “dois bandidos. Charmosos, inteligentes, em amizade sincera entre si e com a companhia de uma professora, namorada de Sundance. Conhecemos a dupla, porém, ao final de sua carreira” (BORGES, 2015, p. 244). Apesar do sucesso de público, a crítica não foi consensual, ressaltando-se ser um exemplar atípico do faroeste, por conta do “aspecto satírico, contestador e iconoclasta”, descaracterizando “a infalibilidade dos heróis-bandidos [...]” (BORGES, 2015, p. 247). A comicidade se sobressai tanto pela falta de êxito dos planos (seus roubos), quanto pela ausência de habilidades (ora não sabem nadar, ora não sabem a língua local para realizarem um assalto), contribuindo para retirar a gravidade dos acontecimentos, ao mesmo tempo em que idealiza a fraternidade entre os bandidos (BORGES, 2015).

Os elementos do pastiche e da paródia, o caráter das personagens (ladrões, anti-heróis, tomados como heróis da história), ressoam na (re)figuração em *O quinto dos infernos*. Assim, tanto no filme quanto na minissérie, as personagens não são em si más, vivem às margens, são carismáticas, suas ações flertam com a ilegalidade (ou quando rompem esse limite, são amenizadas por roubarem instituições, não pessoas). O pano de fundo é o teatro (ou sua paródia) do progresso de um mundo supostamente civilizado. Mesmo esse sujeito às margens, o Chalaça, cujas atitudes destoam do socialmente esperado, se unirá a d. Pedro para a construção do país, para o grito do Ipiranga. Assim, fugindo da vingança pela “desonra” que levou a uma família rica, temeroso por ser morto ou pelo menos espancado, ouve-se ao fundo a canção que diz que, apesar dos incômodos, dos pingos de chuva que caem sobre sua cabeça e da sensação de que nada parece dar certo, o abatimento não vai durar e tudo ficará melhor.

O tema musical de d. Pedro, “*September*”, do grupo Earth, Wind and Fire, escrita pelo vocalista Maurice White e pela compositora Allee Willis, contribui para o tom da (re)figuração de d. Pedro, principalmente pelo ritmo vibrante e contagiante, conjugado com alguns elementos da letra, construindo uma atmosfera de fruição da vida, sem preocupações. Setembro é um mês marcante para ele: é quando proclama a Independência, assumindo a posição de líder e de mediador da emancipação política e, por isso, é também um dia de celebração, de cantar a sua liberdade; além disso, é quando conhece Domitila de Castro, sua grande paixão. Trata-se, portanto, de mês a ser recordado, ressoando a letra da música, sobre dias sem nuvens, dançando sob céus estrelados: “Você se lembra da noite de 21 de setembro? [...] Ba de ya, diga, você se lembra? Ba de ya, Dançando em setembro, Ba de ya, nunca houve um dia nublado”. A música lida com uma relação entre passado e presente, com a rememoração de algo bom, que pode ser que não volte ou não se repita da mesma forma. No entanto, o prazer de ouvir e cantar essa música é algo que ocorre no presente, o que sugere que o próprio ato de lembrar, nesse balanço e ritmo cativante, é em si a manifestação da alegria: “nossos corações cantando na mesma nota que o canto de nossas almas”.

Em uma matéria de 2014 sobre a perenidade dessa música (CHARNAS, 2014), no site *NPR Music*, o multi-instrumentista e professor Jeffrey Peretz, do Instituto Clive Davis, da Universidade de Nova York, foi questionado sobre o que faz essa canção ser tão poderosa. O professor afirma que isso se relaciona a como ela se desdobra, cuja estrutura como um ciclo sem fim estimula a se continuar dançando: “Há quatro acordes no refrão que continuam em frente e nunca parecem chegar a lugar algum — muito parecido com as quatro estações [...] É o fim do verão, é o começo do outono, é aquele ‘veranico’, é a transição do quente para o frio”⁶¹ (CHARNAS, 2014). Peretz ainda comenta que o sentimento desejoso que a música provoca decorre da primeira frase (“Você se lembra?”), que estimula os ouvintes a suplementarem com as próprias memórias. A letra aborda essa nostalgia que setembro evoca, que será distinta para cada um porque a música deixa esse dado em suspenso, um eco de alegria pela memória. A melodia, por sua vez, reforça a possibilidade do retorno, como se, ao dançarmos e cantarmos “Ba de ya”, o sol se abrisse e pudéssemos viver essa alegria, cujas causas podem não ter um sentido concreto ou rígido. Na mesma matéria, o jornalista também conversou com a compositora Allee Willis, que mencionou que, a princípio, a incomodava a falta de sentido da letra que estavam escrevendo e do “Ba de ya” do refrão, ao que Maurice White respondeu que

⁶¹ “There's four chords in the chorus that just keep moving forward and never seem to land anywhere — much like the four seasons,” he says. “It's the end of summer, it's the beginning of fall, it's that Indian summertime, it's the transition from warm to cool.”

ninguém se importava com isso. Ao blog *Now see hear*, ligado à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, Willis sintetizou o que White lhe disse: “Eu resumo o que ele me disse como nunca deixa a letra entrar no caminho do ritmo. Se a melodia, a batida e o espírito estão lá, então todos vão saber – pelas emoções eles saberão – o que você está dizendo...”⁶² (O’DELL, 2019). Assim, mesmo não se compreendendo a canção, a melodia que impregna na memória e a circularidade do ritmo, ao lado das aventuras do protagonista (ao que contribuiu uma compreensão mínima do que é *september*, facilitada por ser um cognato), sugerem sentidos de um período radiante da vida. A canção leva o público a suplementar o que é para ser lembrado desse setembro, reforçando igualmente uma visão das terras brasileiras como espaço de alegria, de diversão inconsequente e que, mesmo assim, é capaz de fundar um país.

As canções não deixam também de trabalhar para aproximar os fatos narrados e a contemporaneidade, o que, em princípio, sugere a atemporalidade dos dramas pessoais das personagens, mas que também corrobora a já mencionada desistoricização da narrativa, dos acontecimentos e figuras em movimento naquele universo (ainda que, por si própria, não produzisse isso). Outros anacronismos dizem respeito a d. Pedro especificamente, sobretudo em seu fascínio pela musculação, desenvolvendo por conta própria, visto suas habilidades como marceneiro, equipamentos idênticos aos das academias de ginásticas atuais, mas de madeira e estilizados como objetos antigos e rudimentares. Não se trata, dessa maneira, de uma mera menção a outro tempo, mas de um expediente que modifica o comportamento das personagens, dando-lhes preocupações que extrapolam os seus limites temporais. Ressalto esses pontos sobretudo para indicar como o anacronismo e a paródia de gêneros nessa minissérie fazem-se presentes apenas quando convém a determinada visão de mundo, não servindo para alterar o que se esperaria, por exemplo, do comportamento feminino do século XIX, bem como dos preconceitos presentes nas personagens. Dessa forma, as negras se tornam apenas objeto sexual e os negros são figurados como homens abobados ou criminosos (nas poucas vezes que aparecem); são comuns as chacotas com obesos, como d. João e dona Leopodina, bastante cruéis e humilhantes, mas sempre com um manto de humor que apague o conflito e o jogo de poder ali presentes; também a homossexualidade é motivo de piadas ou de associação com a maldade, o que ocorre na figura de d. Miguel, (re)figurado como personagem mesquinha e invejosa, que nutre uma paixão incestuosa pelo irmão d. Pedro.

Dessa forma, ausenta-se uma posição crítica sobre aquelas formas de agir, uma metaposição que, pela maneira como se organizam os acontecimentos e os encontros das

⁶² “I condense what he said to me as never let the lyrics get in way of the groove. If the melody, beat, and spirit are there then everyone will know—emotionally they will know—what you’re saying...”

personagens, indique aos espectadores os problemas daqueles comportamentos. Isso está relacionado também à forma como se dá o humor na série: “Em *O Quinto dos Infernos* inexistem a ironia lúdica com que são tratados os elementos que circulam na cultura de massa: os preconceitos de d. Pedro, Chalaça e demais personagens devem ser entendidos literalmente; daí não existir espaço para a crítica da cultura em foco” (PUCCI JR., 2003, p. 161-162). Dessa forma, o discurso narrativo, com camadas que são contemporâneas aos espectadores, avaliza aqueles preconceitos e ofensas, naturalizando as agressões físicas e simbólicas e as zombarias de modo a reforçar posições heteronormativas, masculinas, brancas e europeias. Essa ausência de camada crítica se percebe na própria apresentação dos acontecimentos históricos, que são (re)figurados sem ambiguidade (PUCCI JR., 2003), ou seja, adequam-se nas linhas gerais aos que estão nos livros de história (sobretudo nos manuais escolares) ou no imaginário popular. A apropriação da chanchada e da pornochanchada, por outro lado, enfatiza outra temporalidade que irrompe no discurso da série, carregando outro marco valorativo, do qual partem muitos dos preconceitos e condutas demeritórias das personagens frente às mulheres, aos homossexuais ou àqueles que não se enquadram em padrões de beleza. Por meio desse modo de assimilação desses gêneros de comédia, projeta-se sobre a narrativa a perspectiva ideológica “do período em que vicejou a pornochanchada, isto é, os anos mais terríveis da ditadura militar. Duplo anacronismo, portanto, em que os personagens e situações não são constituídos à luz da época em que foi realizada a minissérie, mas de trinta anos antes” (PUCCI JR., 2003, p. 157).

3.3.3 Notas sobre o discurso de uma narrativa televisiva: focalização e *casting*

A modo de digressão, trago alguns pontos, muitos dos quais já indicados, sobre a narrativa ficcional televisiva e seriada, bem como sobre aquilo que diz respeito à escalação do grupo de atores e atrizes, o *casting*.

Característica relevante da ficção audiovisual, como as telenovelas e as séries, mas também influenciando os filmes quando veiculados na televisão, é a sua descontinuidade por conta da pausa constante para os comerciais (BALOGH, 2002, p. 52). Dessa forma, criam-se micro-núcleos narrativos bem marcados por essas interrupções, dando uma cadência específica para o produto televisivo que o aproxima do folhetim literário e radiofônico, criando-se a necessidade de distribuir focos de tensão ao longo de um mesmo episódio, bem como os ganchos entre cada bloco de cenas. No caso desta pesquisa, ao se fazer uso da versão em DVD, que sofreu algumas edições para o formato, perde-se esse efeito, o qual acaba influenciando a recepção sobretudo das tramas paralelas, muitas vezes essenciais para preencher o tempo de

tela, alongando a produção por semanas, bem como estendendo o desenvolvimento da trama principal. Essa edição para o formato de disco pode ter relação com cortes abruptos e em uma ruptura na cadência de alguns episódios, embora tal não possa ser comprovado sem o cotejo das versões, o que foge ao escopo desta pesquisa.

Os produtos televisivos atuam, como costuma acontecer com a produção de bens culturais de modo geral, como canibais de outros gêneros, deglutindo-os e criando novas formas, com as quais se associam outras categorias de recepção ou de engajamento do público. Assim, “Os formatos ficcionais da TV são herdeiros de um vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras” (BALOGH, 2002, p. 32). As narrativas ficcionais televisivas, assim, apropriam-se de práticas do folhetim literário e radiofônico, bem como de procedimentos de montagem e som do cinema, integrados em uma produção que não apenas se autoalimenta, criando produtos que constantemente se autorreferenciam, como dá uma ênfase especial à função fática da linguagem, o contato com o receptor, o pacto comunicacional estabelecido.

Em termos de elenco, a produção de *O quinto dos infernos* tende a acolher atores e atrizes recorrentes em produções da Rede Globo e, além disso, habituais nas telenovelas dirigidas por Wolf Maya, também diretor da série. Isso se dá tanto com o Chalaça e Manoela quanto com d. Pedro, cujos intérpretes são rostos conhecidos do público e de produções cômicas de teor semelhante ao da série.

3.3.4 (Re)figuração midiática: em carne, osso, suor e pelos

A (re)figuração de d. Pedro ocorre no diálogo com um conjunto discursivo composto por diversas materialidades, que, a princípio, diz respeito ao amplo campo do discurso histórico oficial, envolvendo tanto as biografias, os livros sobre história do Brasil, bem como cartas, documentos. Nisso é incluída a vasta iconografia acerca dessa figura, como as pinturas oficiais, as charges veiculadas na imprensa periódica e, ainda, os lugares de memória, que desenhavam a presença da história no espaço urbano, como os edifícios históricos, museus e monumentos. Nesse sentido, essa personagem histórica já existe como um fenômeno transmidiático (RAJEWSKY, 2012), tomando corpo em uma rede de manifestações que extrapolam o discurso histórico em sua forma tradicional escrita. A transcodificação é, assim, instrumento da manutenção da memória, prática que leva à construção de estátuas e placas de comemoração, assim como aos grandes retratos das personagens célebres, imagens que percorrem a mente das pessoas e são evocadas quando um nome é pronunciado: d. Pedro I.

Em consonância com a proposta de Ricœur (1994), acerca da transição entre ação simbolizada, a configuração na obra e a recepção (da pré-figuração de *mimese I* até a refiguração de *mimese III*), Carlos Reis entende que a figuração da personagem se constitui a partir do movimento transficcional, por meio do qual se identificam nas personagens elementos de outros mundos (tanto os reais como os ficcionais), que o pesquisador indica serem de ordem psicológica, social e cultural, além da potencialidade de ação. Assim: “a figuração impõe a dinâmica transficcional que leva a reconhecer aqueles componentes psicossociais como fazendo parte do mundo do leitor [...]” (REIS, 2018, p. 29). Esse conjunto de elementos talvez possa ser expandido e pensado nos termos daquilo que o próprio pesquisador nomeia dimensão extratextual e densidade intertextual da personagem (REIS, 2018). Considera-se, assim, que a transficcionalidade, não mais que um outro nome para *mimese*, atua sobre tudo aquilo que pode, em algum nível, ser simbolizado e, dessa forma, tornado linguagem.

A transcodificação, portanto, participa da (re)figuração da personagem referencial, vertendo em imagens, em luz e sombra, em carne e suor, fragmentos auferidos da historiografia e também das ficções históricas, entrecruzados com outras imagens advindas da tradição cultural ou literária e da iconografia acerca de personagens e acontecimentos históricos. Entendida por Carlos Reis como uma “segunda instância” da figuração ficcional, a transcodificação envolve:

as interpretações iconográficas (caricaturas, retratos pintados, etc.), cinematográficas, televisivas ou, em geral, verbo-icônicas. Tais interpretações solicitam que a figuração (ou com mais propriedade: refiguração) seja processada noutra linguagem e, quando é o caso, noutra suporte, em plataforma adequada (REIS, 2018, p. 31).

Pensar em termos de “segunda instância” possivelmente é criar uma relação hierárquica entre uma primeira e a segunda obra, pensando-as a partir de uma dinâmica de origem e influência que promove a submissão de um texto ao outro. Se passamos a pensar em termos de intertextualidade, esta relação binária deve ser deixada de lado. Assim como na migração de personagens de uma obra para outra, mesmo de outros atores, o texto figura uma nova personagem, que reorganiza elementos prévios, mantendo alguns traços identificadores, mas redesenhando a existência ficcional da personagem. A refiguração, no que se inclui a transcodificação ou transposição intermediática, é sempre uma figuração, e toda figuração é, enquanto movimento da linguagem viva, a atualização de imagens prévias, de retalhos discursivos de origem diversa. Nesse sentido que opto, principalmente para personagens referenciais e históricas, pelo conceito de (re)figuração.

A produção audiovisual, assim como toda transposição para imagens, tem potencial para efeitos de fixação de sentidos, conforme aponta Reis (2018) ao comentar sobre as ilustrações de obras literárias clássicas. A imagem tem um efeito de deslumbramento, de imposição de uma realidade que tende, em princípio, a diminuir o espaço de manobra da recepção com relação aos sentidos veiculados, para o que contribui a própria velocidade e ritmo dessas obras. Por outro lado, se pensarmos na ficção televisual, principalmente, a escalação do elenco (o *casting*) coloca em evidência a dualidade da personagem (REIS, 2018), fazendo com que personagem e ator se sobreponham um ao outro, surgindo aos nossos olhos ao mesmo tempo a construção e a imagem. Esse efeito tende a oscilar, entretanto, de acordo com o andamento da narrativa e os pactos de leitura, que envolve a articulação entre a suspensão da descrença e a suspensão da crença. Os dois movimentos são necessários, igualmente, para que penetremos no universo ficcional, ocupando as posições que nele se conjugam, e também para que o intertexto histórico seja como que instilado pelo imaginário, sendo deslocado de seu vínculo com o campo discursivo e disciplinar do qual parte.

Com relação a d. Pedro em *O quinto dos infernos*, sua (re)figuração, participando do movimento mimético da obra, entrelaça-se com as questões analisadas acerca da apropriação da cultura popular e da cultura de massa, como a pornochanchada e a chanchada, além da retomada das narrativas anti-heroicas da picaresca e da malandragem. Nos quadros abaixo, temos a primeira aparição de d. Pedro na série: ele está participando de lutas ilegais, vencendo todas as competições e lucrando com isso. Na cena, primeiramente, não se focaliza seu rosto, apenas vemos o ambiente de apostas e a torcida, homens gritando para estimular os lutadores, que se debatem dentro de uma jaula, até que um deles é nocauteado e tem de sair arrastado, não sem que haja uma sineta como nos ringues de lutas modernas. O narrador desafia outros participantes, anunciando que nunca viu ninguém assim, enquanto de costas, o lutador implacável toma alguma bebida. A cena reproduz, inclusive no discurso do narrador da luta, a primeira cena na qual aparece a personagem Wolverine, no filme *X-men*, de 2000, dirigido por Brian Singer, adaptação fílmica das aventuras de histórias em quadrinhos do grupo de heróis formados por super-humanos, nesse universo chamados mutantes.

FIGURA 14: D. Pedro no ringue de luta – primeira cena adulto



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 1, cap. 14).

FIGURA 15: Primeira cena da personagem Wolverine



FONTE: X-MEN (2000).

Ao retomar imagens de um texto fílmico, de circulação cotidiana e popular, é reforçado e evidenciado o caráter intertextual da (re)figuração da personagem histórica, entrelaçando outras imagens que não as relacionadas com o discurso histórico. Assim, os sentidos de virilidade e do macho são veiculados por meio da referência a uma personagem também símbolo de virilidade e animalidade, o Wolverine, figura que se enquadra no grupo dos “mocinhos”, mas cuja atitude nem sempre exemplar faz com que ele tenha uma configuração anti-heroica: ele bebe, ele fuma, é rude, raivoso e tem cara de poucos amigos, mas no final irá até as últimas consequências para salvar seus amigos e derrotar o inimigo.

A ficcionalização de d. Pedro se dá em um espaço ambíguo, em que as características negativas, menos nobres ou prosaicas são contrabalanceadas pelos traços positivos, edificantes e heroicos. Assim, a personagem é apresentada em seu caráter boêmio e mulherengo, não sendo poucas as cenas em que o problema principal é sua compulsão sexual, sua inabilidade para ficar alguns dias sem sexo ou, em um momento específico da obra, para controlar seu desejo frente a Domitila de Castro, sua amante, ou a Dona Amélia, sua segunda esposa. Como apontado, o “membro real” se torna uma personagem quase com vida própria, incontável, levando o

príncipe e imperador a buscar continuamente pelas mulheres, tanto as casadas, as damas e filhas de família, como as escravas. Além disso, ressalta-se seu porte físico musculoso, exibido com profusão, já que a personagem passa a maior parte do tempo sem camisa, bem como sua preocupação em desenvolver os músculos, que o leva a criar equipamentos de ginástica. Assim, ao mesmo tempo em que passa noites em bordeis e bares, acordando no dia seguinte mergulhado num chafariz (cena que ocorre duas ou três vezes ao longo da série), tem também a preocupação hedonista com o seu corpo e com sua habilidade física, da qual se vangloria tanto nas lutas ilegais como em brigas cotidianas. O caso mais inusitado nesse sentido é sua atuação como um verdadeiro herói de quadrinhos, defendendo um casal que era assaltado, utilizando-se de golpes de capoeira para desarmar o malfeitor.

FIGURA 16: D. Pedro bêbado é ajudado por Plácido



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 1, cap. 16).

FIGURA 17: D. Pedro no bordel



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 1, cap. 18).

FIGURA 18: D. Pedro e sua filha, Maria da Glória



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 2 , cap. 39).

Dessa maneira, de um lado tem-se uma personagem que é capaz de trair descaradamente a esposa dentro da própria casa com Domitila, cenas em que Leopoldina é enganada e apresentada como ingênua, sua confiança no marido sendo motivo de riso para o discurso da série. De outro, d. Pedro é apresentado como sujeito emotivo, fiel aos amigos e aos ideais — como o liberalismo, apresentado de maneira um pouco forçada na série —, amoroso para com os filhos e desejoso de não ser uma decepção para o pai. A personagem, nesse sentido, pende para o lado positivo, reforçando suas qualidades e atenuando seus defeitos com o manto de comicidade.

No que diz respeito à (re)figuração de acontecimentos históricos, pode-se notar semelhante composição ambígua, em que ao mesmo tempo se busca a carnavalização aos moldes do romance de Torero e a exaltação aos moldes de Paulo Setúbal. Na cena da Proclamação da Independência, pode-se perceber o caráter intertextual da ficcionalização histórica, movimento dinâmico que constrói a ação e as personagens enquanto partes de uma rede discursiva, escrituras sobre outras escrituras. Assim, o histórico se estilhaça e se manifesta por meio de um conjunto disperso de lentes, evidenciando que ele jamais surge de um local específico e fechado, mas de diversas ilhas a partir das quais as imagens derivam para constituir uma figuração heterogênea.

Em cena que apresenta os antecedentes do acontecimento, temos D. João e a contextualização do aumento das tensões entre Portugal e Brasil, aquele tentando fazer este voltar à condição submissa. Na sequência, temos d. Pedro e sua comitiva almoçando com José Bonifácio, em uma praia. O Chalaça faz gracejos acerca da comida, indicando que ela não estava lhes caindo bem, e no rosto de d. Pedro se percebe a sua indisposição gástrica. Bonifácio busca instigar o príncipe contra os desmandos dos portugueses, o qual, por sua vez, demonstra

não apreciar a maneira como Bonifácio coloca o assunto, sentindo-se pressionado e desaprovando o modo autoritário e paternalista do Andrada. Percebe-se nessa cena alguma animosidade entre o príncipe e aquele que é considerado o patriarca da Independência, o que corrobora a desvinculação entre as duas personagens, concentrando o peso da proclamação da Independência nas mãos de d. Pedro. Esse apagamento do papel de Bonifácio entra em consonância com a maneira como essa personagem é apresentada no romance *O Chalaça*, no qual, nas poucas vezes em que é mencionado, é apresentado como atrabiliário, ou seja, colérico, ou apagado em meio à referência geral aos seus irmãos, os “Andradas”.

A cena da proclamação da Independência (Disco 3, cap. 8) retoma também a forma como o evento é narrado no romance do Chalaça, enfatizando as imagens do baixo corporal por meio da defecação, compondo, desse modo, uma mirada carnavalizante sobre a história. Nos quadros abaixo, pode-se observar a sequência que leva ao ato histórico. A comitiva de d. Pedro, reduzida ao Chalaça, Plácido e um soldado, retorna de Santos para São Paulo e, ao aproximar-se do riacho do Ipiranga, faz uma parada para que d. Pedro pudesse defecar:

FIGURA 19: Comitiva em trânsito e se aproximando do riacho do Ipiranga



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 3, cap. 50).

FIGURA 20: D. Pedro buscando local para defecar e retornando à comitiva



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 3, cap. 50).

Na Cena 3, vemos d. Pedro descendo de seu cavalo apressado, com a cara em convulsão e grunhindo, ao que se segue o diálogo:

Plácido: Deve ter visto alguma fêmea, já faz uma semana desde a última
 D. Pedro: Não, Plácido, não
 Chalaça: A leitoa?
 D. Pedro: A leitoa!
 Chalaça: Ah, a leitoa do Bonifácio é mortal. Não pode ter ele só entranhas de ferro
 Plácido: Engraçado, não sinto nada.
 Chalaça: É o estômago dos pobres, meu caro, fica tanto tempo vazio que segura qualquer coisa.
 D. Pedro: Essa leitoa conseguiu o que nem todas as divisões da Marinha Portuguesa conseguiram (O QUINTO, 2002, disco 3, cap. 8).

Todos riem e o príncipe tenta voltar, mas é acometido de novas cólicas e se vê obrigado a voltar ao mato. Nesse momento, chega um segundo soldado, atuando como mensageiro, trazendo correio urgente de Leopoldina. Gomes lê o início das cartas, que são passadas para d. Pedro, já enfurecido. Nelas, anuncia-se a perda da autonomia burocrática do Brasil, que voltaria a depender de Portugal inclusive para o julgamento de ações judiciais. Também demonstrando indignação, o Chalaça comenta: “Que o príncipe tem culhões todos sabem, D. João mandou uma calça de ferro para amassá-los, que vais fazer agora, Pedro?”. D. Pedro, subindo em seu cavalo, responde ao Chalaça: “Não sei, ou melhor, já sei há algum tempo. Soldados, laços fora!”, fala que é reforçada e explicada pelo Chalaça, “Os do uniforme, com as armas portuguesas!”. Estamos perto do ápice da cena, d. Pedro com o ânimo alterado pelas cartas, já um pouco desestabilizado pela diarreia, a trilha sonora em um crescendo, construindo a tensão necessária para uma reprodução canônica do evento. D. Pedro clama, por fim: “Chega, o Brasil não se curva mais àqueles filhos da mãe. Independência ou morte! Está declarada a independência do Brasil!”.

FIGURA 21: Grito do Ipiranga e repetição pela comitiva



FONTE: O QUINTO, 2002 (Disco 3, cap. 50).

O Chalaça, assustado e emocionado, apenas fala: “Criaste um país, menino, criaste um país”, ao que é respondido por um d. Pedro também tomado pela emoção: “Não é isso que todos os brasileiros querem, nunca dizer amém às Cortes de Lisboa”. Na cena seguinte, nas ruas e praças, todos soltam fogos de artifício e celebram o acontecimento. Manoela está com Miou-miou, que celebra que os portugueses não mandam em mais nada, enquanto que a outra questiona “E esse d. Pedro é o quê? Britânico?”.

Na maneira como a cena é construída em *O quinto dos infernos*, apesar do ímpeto paródico, ladeando as cenas da defecação com o feito histórico, há uma série de ruídos que impedem a subversão mais intensa das figuras históricas. Um desses é o tema musical da cena: uma versão instrumental do “Hino da Independência”, acompanhando lentamente o acontecimento, música cuja composição foi realizada pelo próprio Dom Pedro (e letra de Evaristo da Veiga) e apresentada em São Paulo como parte das comemorações do ato, assim que haviam chegado daquela viagem a Santos. A composição da cena também sinaliza outras referências que se envolvem numa rede ampla que intercala o histórico, o ficcional e o imaginário: a posição das personagens, o ângulo a partir do qual observamos d. Pedro com sua espada levantada, remete ao quadro “Independência ou Morte”, de Pedro Américo. Essa referência é ressaltada pelos animais que servem de montaria: tanto na minissérie quanto na pintura, utilizam-se cavalos, o que configura uma manipulação retórica da história, uma vez que tais animais não costumavam ser utilizados em viagens longas, dando-se preferência a mulas e éguas. Esses animais, no entanto, não seriam os mais adequados para uma composição enaltecadora; o desvio histórico da minissérie, portanto, é avalizado pela forma como o acontecimento aparece no quadro de Pedro Américo, o qual, pela notoriedade, constitui-se como um ponto de referência no imaginário em torno do Imperador.

Essa ambiguidade na configuração de d. Pedro, mas que no fim pende para o realce dos valores positivos da personagem histórica, é um dos elementos de *O quinto dos infernos* que parece ser apreendido do romance *As maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal. Nessa obra, além de ser apresentado como tolo e inconsequente, há um destaque para a relação de d. Pedro com as mulheres e sua infidelidade conjugal. Seu feitio anti-heroico em termos de conduta e respeito às mulheres, pelo que é criticado pelo narrador, não impede que, em situações específicas, como nos acontecimentos da Guerra Civil Portuguesa, seja apresentado como personagem capaz de tomar as rédeas dos acontecimentos e agir como um verdadeiro herói. Dessa forma, além das tramas históricas e das diversas maluquices do imperador, *O quinto dos infernos* parece trazer um olhar sobre d. Pedro que, se sinaliza a crítica por meio do riso, da ironia, do foco em suas facetas mais baixas, acaba sendo seduzido pela personagem e recriando aquele mundo de modo a ressaltar o seu lado positivo, como se, na balança de erros e acertos, o aspecto heroico e as virtudes compensassem as falhas (ser um bom pai, um bom amigo, empenhado na luta por seus ideais etc.).

Considerando a noção de figuração da personagem, percebe-se a dispersão discursiva pela qual d. Pedro se constitui em *O quinto dos infernos*, no entrecruzamento das referências históricas e literárias, que, se num primeiro momento se atêm sobremaneira ao aspecto do conteúdo (as tramas e características das personagens), passa a se manifestar também na forma específica de se olhar para a história, por meio da ironia e do humor. Com isso, certos motivos e elementos, relacionados ao discurso carnavalizante, vão se corporificando na reconstrução televisiva, a qual, nesse caso, enfatiza os elementos do sexo e do erotismo, seja pelo apelo aos corpos seminus, seja por retomar e reforçar essa imagem estereotipada do brasileiro e do Brasil como espaço da liberdade e de prazeres. Por fim, ressalto a importância da escolha dos atores para o processo de figuração em um programa televisivo, sobretudo quando se trata de atores de novelas. Esse é o caso da maior parte do elenco e do intérprete de d. Pedro, Marcos Pasquim, ator que na época era famoso por personagens nos quais se ressaltavam o corpo musculoso e a sensualidade. No engajamento do leitor com relação à obra televisiva, as características do ator e de seus personagens comparecem intertextualmente na figuração do Imperador.

3.4 O ÚLTIMO BRAGANÇA SOBRE A TERRA: *INDEPENDÊNCIA OU MORTOS* (2012)

De acordo com a proposta desta tese, a ficção histórica se apresenta como uma modalidade narrativa transmidiática, tradicionalmente vinculada aos romances históricos, mas capaz de se manifestar em outras mídias, como o cinema, a televisão e, no caso da análise aqui iniciada, as histórias em quadrinhos. Pensar a ficção histórica nesse trânsito intermediático contribui para abordar a circulação de sentidos sobre o histórico, seus modos de veiculação e seus efeitos sobre o público.

Publicado em 2012, o romance gráfico *Independência ou Mortos*, de Abu Fobiya (pseudônimo de Fábio Yabu) e Harald Stricker, reconta a trajetória de d. Pedro a partir do modo mais incomum entre as ficcionalizações aqui analisadas, ao incorporar à história do Brasil uma série de acontecimentos sobrenaturais, determinantes no andar da narrativa: uma infestação de zumbis (ou mortos-vivos), monstros comedores de carne humana. A libertação do Brasil, assim, associa a luta contra o reino português com a luta contra esses seres, na obra denominados “bestas”. Esse procedimento segue uma linha de produções de entretenimento conhecidas como romances *mash-up* (mistura), nos quais obras canônicas ou textos prévios (como os da historiografia) são reescritos, parodiados ou remodelados a partir do diálogo com outro gênero contrastante, como o horror. Obras em voga no período de lançamento desse romance gráfico são os romances *Abraham Lincoln: caçador de vampiros* (2010), de Seth Grahame-Smith, do qual decorreu a adaptação filmica homônima e roteirizada pelo próprio autor, em 2012; obras em que o presidente estadunidense é (re)figurado como um caçador de vampiros.⁶³ Os elementos de horror não impedem o pendor cômico do romance gráfico, no qual tem papel central a (re)figuração de d. Pedro por meio da ênfase em seus elementos malandros. A (re)figuração da personagem histórica ocorre, desse forma, a partir dos diálogos intertextuais e intermediários, imagem fragmentada que busca a suplementação do leitor para se concretizar.

3.4.1 Ficção histórica e quadrinhos

Sem o interesse em traçar uma historiografia de ficções históricas gráficas, vale apresentar, no entanto, alguns títulos consagrados que sinalizam a fecundidade e relevância cultural de obras que tematizam de alguma maneira o passado. Seguindo uma perspectiva

⁶³ Graham-Smith já tinha lançado, em 2009, o romance *Orgulho e Preconceito e Zumbis*, a partir do texto de Jane Austen, obra cujo sucesso editorial estimulou o lançamento, pela mesma editora, de *Razão e Sensibilidade e Monstros Marinhos*, de Bem H. Winters.

próxima da social-realista, a obra *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço* (2007 [1978]), de Will Eisner, é composta por 4 histórias que se passam em um cortiço no distrito nova-iorquino do Bronx, focalizando a vida dos judeus-americanos do início do século XX, bem como as agruras da migração e da vida urbana. Tida como um clássico do gênero, com essa obra se popularizou a expressão “romance gráfico”, utilizada por Eisner, segundo relata, para tentar “atrair o apoio de um editor de alguma editora do circuito popular” (EISNER, 2007, p. 8), conceitualmente baseada na obra de artistas gráficos experimentais “Otto Nückel, Franz Masareel e Lynd Ward – que, na década de 30, publicaram romances autênticos narrados com arte sem texto” (EISNER, 2007, p. 8).

Outro romance gráfico importante é *Maus*, de Art Spiegelman, publicado de forma serializada entre 1980 a 1991, na revista RAW; uma primeira publicação em livro saiu em 1986, com as primeiras histórias e, a partir de 1991, outras edições foram lançadas com o restante dos capítulos. Assim como a obra de Eisner, *Maus* possui um claro cunho memorialista, abordando a temática da *Shoah*, reencenando o drama judeu durante o regime nazista a partir das memórias do pai do autor. Seguindo linha semelhante, retomo ainda *Persépolis*, de Marjane Satrapi. Com a primeira parte publicada em 2000, sua narrativa transcorre em 1980 e aborda as vivências e crescimento da protagonista após a Revolução Islâmica no Iran (1979), constituindo-se de modo deliberado como narrativa de caráter autobiográfico. Por mais que esse caráter memorialista possa provocar implicância dos mais ortodoxos ao trazê-la em uma análise sobre ficção histórica, a obra de Satrapi, tida como um dos mais significativos romances gráficos, aborda um período que, apesar de relativamente recente, é importante que seja conhecido pelo público, sobretudo por encenar as implicações dos acontecimentos históricos na vida cotidiana e familiar, com marcas fortes no presente.⁶⁴

⁶⁴ Para além dos romances gráficos que se voltam para a perspectiva memorialista, há uma vasta produção de quadrinhos na qual o elemento histórico é mobilizado como parte constituinte do enredo. Dentre essas, cito a produção de Alan Moore: *From Hell* (publicada entre 1989-1996), ilustrada por Eddie Campbell, também retoma o período vitoriano, mas para tratar da personagem Jack Estripador; *The league of Extraordinary Gentlemen* (A liga extraordinária), publicada a partir de 1999, de Alan Moore e ilustrada por Kevin O'Neill, tem por pano de fundo o período vitoriano e seus personagens são figuras icônicas de obras conhecidas e precursoras da ficção científica ou de terror (FREY, 2017), como Hawley Griffin (*O homem invisível*, de H. G. Wells), Capitão Nemo (*As vinte mil léguas submarinas*, Victor Hugo), Allan Quatermain (*As Minas do rei Salomão*, de Henry Rider Haggard), Dr. Jekyll e Mr. Hyde (*O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson), Mina Murray (*Drácula*, de Bram Stoker), dentre vários outros que vão se alternando ao longo das edições e das histórias. Por fim, há ainda as obras que imaginam personagem tradicionais dos quadrinhos (como os super-heróis) em situações históricas outras que não aquelas em que aparecem comumente em suas edições seriadas. *Marvel 1602*, de Neil Gaiman (desenhos de Andy Kubert), publicada entre 2003 e 2004, apresenta os super-heróis da editora Marvel (como Homem-Aranha, os X-Men, Capitão América, entre outros) na Era Elizabetana e no contexto das migrações para a América; *Gotham by Gaslight* (Gotham City 1889), de Mike Mignola, publicada em 1990, por sua vez, coloca a personagem Batman, da editora Dc, na Era Vitoriana (FREY, 2017). Esses textos, portanto, se apropriam de figuras consagradas em um imaginário popular a partir de produções de entretenimento, fazendo-as participar de um jogo

Muitas das obras aqui indicadas possuíram uma primeira versão serializada, em edições, para depois serem compiladas em volume único, atualizando o *modus operandi* dos folhetins oitocentistas. Além do interesse em se desprender do circuito mais comercial de produção cultural, essas obras compartilham a preocupação, muitas vezes autoconsciente, com a hibridez narrativa, integrando um arcabouço arquivístico que envolve a historiografia, contos tradicionais, as memórias e narrativas de testemunho, bem como o pastiche de gêneros populares, como a literatura de terror, policial e ficção científica.

Em específico com relação à personagem d. Pedro em histórias em quadrinhos, a tese de doutorado em História, da UFPE, intitulada *Pátria nossa a cada dia: O Capitalismo Editorial e a Invenção da Nação no Auge da Ditadura Militar (150º aniversário da Independência do Brasil)* (2015), de Fabrício de Souza Moraes, ao tratar da construção e circulação de imagens da nação no contexto comemorativo aludido, retoma algumas obras em quadrinhos sobre o acontecimento e a personagem histórica. São: *A independência do Brasil em quadrinhos: edição pré-comemorativa do Sesquicentenário da Independência* (1970), de Pedro Anísio e Eugenio Colonnese, publicada pela Editora Brasil-América (EBAL), posteriormente publicado em versão adaptada e resumida no suplemento infantil da Folha de São Paulo, em 1972; no ano do sesquicentenário, a EBAL publicou também *Uma história na Independência*, de Luiz Antônio Novelli, que havia vencido o concurso de quadrinhos promovido pela editora (MORAIS, 2015). O teor excessivamente ufanista e didático dos textos tende a relegá-los mais ao campo da documentação histórica ou dos livros paradidáticos, que nos diz da importância tomada por d. Pedro no contexto da ditadura cívico-militar, aspecto que analisarei no capítulo seguinte.

Apartado dos contextos de comemoração e com um projeto mais autoral que didático, *Chalça: o amigo do imperador* (2005), de André Diniz e Antônio Eder, se vale de um expediente próximo ao do romance de José Roberto Torero, pelo qual a história de d. Pedro e do Brasil nos é apresentada pela perspectiva de Francisco Gomes da Silva. Com um estilo cartunesco (mais simples e expressivo), o que de modo algum é impeditivo da qualidade, esse romance gráfico tem como ponto forte o recorte que realiza da história. Com uma construção um tanto episódica, dividida em capítulos temáticos, não se pretende reencenar a totalidade da vida das personagens, mas fragmentos de suas trajetórias, principalmente naqueles pontos que as conectam com uma atmosfera malandra e burladora. Por fim, *D. João Carioca: a corte portuguesa chega ao Brasil (1808-1821)* (2007), de Lilia Moritz Schwarcz (responsável pela

com outros períodos históricos, um “como se temporal” que faz o leitor, acostumado com uma figuração da personagem específica, estranhar e se projetar nesse outro tempo.

pesquisa e supervisão) e Spacca (responsável pela pesquisa, roteiro e desenhos), ainda que centrado em d. João, sua relação com o Brasil e a política da época, não deixa de trazer os eventos ligados à atuação política de d. Pedro, seu casamento com D. Leopoldina e a Proclamação da Independência. Bem realizada, essa obra foi lançada no contexto das comemorações do bicentenário da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro (2008), situação a partir da qual provêm os ares didáticos do texto, saturado de informações históricas que demarcam as mudanças efetuadas por d. João no Brasil, assim como seu apreço pessoal pelo país.

3.4.2 O despertar dos mortos (e da nação)

Mesmo envolvendo elementos que configuram uma versão peculiar da história, a narrativa de *Independência ou Mortos* apresenta muitos acontecimentos e o desenho geral do enredo em consonância com a história do Brasil. O tempo da narrativa se inicia em 1807, contextualizando as guerras napoleônicas e a vinda da família real portuguesa ao Brasil, e se estende até o período posterior à Proclamação da Independência, em que os conflitos entre brasileiros e portugueses (comandados pelo General Avilez) acabam se tornando uma batalha de ambos os grupos contra as “bestas”. Nesse percurso, as atenções são voltadas principalmente a d. Pedro, apresentando o seu crescimento, uma vez mais fazendo confluir a história do país com a visão do príncipe como seu protagonista. De modo paralelo, ocorre a proliferação dos zumbis/mortos-vivos pelo país, impulsionada em determinado momento por D. Carlota Joaquina, que via nas “bestas” a possibilidade de construção de um exército para tomar o poder. O próprio título da obra joga com a mistura entre o discurso histórico e elementos vinculados à gêneros narrativos de horror, parodiando o grito do Ipiranga em um contexto de luta com os zumbis, como ilustrado pela capa e contracapa.

A apropriação do mito do zumbi, da maneira como foi popularizada em filmes de terror, indicando o diálogo com essas mídias e gêneros, sugere a ruptura com imagens cristalizadas da figura histórica pelo inusitado dessa (re)figuração, para a qual confluem gêneros narrativos populares em uma reconstrução do passado. Por outro lado, mesmo no título e capa, em que aparece essa confluência com potencial de desconstrução, os sentidos mostram-se ambíguos: pela maneira como a composição é organizada, o posicionamento da origem luminosa da imagem, d. Pedro aparece como um monumento; a luz vinda de baixo ilumina seus traços e o faz imponente, como um herói destemido, enquanto sua espada atravessa a cabeça de um dos zumbis.

Apesar do colorido das personagens na capa, o interior da obra é em preto e branco, lembrando gravuras, com um forte contraste entre áreas claras e escuras (a transição entre luz e sombra é quase nula). Esse estilo parece contribuir para o impacto das cenas grotescas, lembrando em certos momentos a estética dos filmes do expressionismo alemão, e da mesma forma as pinturas barrocas como as de Rubens e Caravaggio, relações sobre as quais não me deterei. A configuração dos corpos, seguindo um estilo típico de quadrinhos de super-heróis, com um leve pendor caricatural, não permite, assim, que os desenhos causem o impacto que imagens de corpos mortos causariam, redirecionando os sentidos para um caráter mais cômico. Alguns *close-ups* de rostos, no entanto, apresentam-se de forma mais realista, trabalhando para reforçar a expressão das personagens em momentos críticos.

FIGURA 22: Capa – *Independência ou Mortos*



FONTE: FOBIYA; STRICKER (2012)

Se a capa é passível de uma análise limitada aos seus componentes internos (ainda que entrelaçável com a obra na totalidade), a abordagem da narrativa em quadrinhos demanda atentar para o conjunto de quadros em sequência ou em conjunto, pela maneira como se organizam na página e conduzem a diegese, bem como pela teia que se esparge pela obra e conectam distintos pontos. O quadro é a linguagem básica dos quadrinhos (GROENSTEEN, 2015), mas seu funcionamento é relacional, uma pluralidade de imagens em “solidariedade

icônica”, noção que ajuda a compreender essas relações que fundamentam a linguagem dos quadrinhos. Entende-se por solidárias as “imagens que participam de uma sequência, apresentando a dupla característica de estarem apartadas [...] e serem plástica e semanticamente sobredeterminadas pelo simples fato da sua coexistência *in praesentia*” (GROENSTEEN, 2015, p. 28). Esse multirrequadro⁶⁵ que compõe a página está no centro do que se denomina “dispositivo espaçotópico”, noção útil para se pensar a criação e desenvolvimento da narrativa, a compartimentalização do diegese em imagens isoladas, que se articulam e de distribuem, na página e na obra. A essas relações Groensteen (2015) chama “artrologia”.

Em sentido restrito, a artrologia se dá por meio da “decupagem” (*breakdown*), o recorte da ação e a distribuição de elementos verbais e imagéticos em quadros; esta formatação se processa tendo em vista o *layout*, a organização dos quadros (e da diegese) pela página. A narrativa nos quadrinhos é, portanto, fragmentada, descontínua, ocorrendo no entremeio dos quadros/painéis. Em sentido geral, a artrologia funciona pelo “entrelaçamento” (*braiding*), operações em rede a partir de conexões translineares e distantes, conjugando o fluxo narrativo e a configuração espaçotópica. O entrelaçamento joga com a tensão entre o aspecto sincrônico da página — as imagens em coexistência, uma forma panóptica (é possível antever elementos do que ainda ocorrerá, e o que se passou ainda é visível, tanto pela visão periférica quanto pelo olhar panorâmico) — e o aspecto diacrônico da sequência narrativa, o olhar que é conduzido do começo ao fim, seguindo uma direção. Trata-se, logo, de séries não-lineares, uma estruturação que estabelece séries internas de sentidos, suplementares à sequência construída pela decupagem, estabelecendo relações de repetição, conjunção e concatenação.

O dispositivo espaçotópico e a solidariedade icônica constituem, por uma perspectiva macrosemiótica, a base dos quadrinhos enquanto linguagem compósita, a serem abordados, pela análise, como sistema: “Os quadrinhos, portanto, são uma combinação original de uma (ou duas, junto com a escrita) matéria(s) da expressão e de um conjunto de códigos” (GROENSTEEN, 2015, p. 14). A organização formal determina e constitui os elementos encenados, o conteúdo, o preenchimento dos quadros, a relação entre eles que, por outro lado, exige de modo mais evidente a participação do leitor. Esse precisa, a partir de quadros descontínuos, percebendo a dinâmica entre o que se mantém e o que se desloca na sequência

⁶⁵ Hiper-requadro (*hyperframe*): traço exterior, ou moldura, uma forma global que é composta pelos vários quadros em solidariedade; corresponde quase aos limites da página. Multirrequadro (*multiframe*): a construção/divisão da página em um conjunto de requadros (molduras), constituindo-se em si uma grande moldura subdividida (o hiper-requadro). Prancha (*board*): conjunto de quadros na página, a página cheia, na prática corresponde ao multirrequadro. Requadro (*frame*): os limites de cada quadro, conformando uma moldura.

narrativa, inferir o que ocorreu, preenchendo a lacuna entre as imagens, que muitas vezes é potencializada pela disjunção criada pela decupagem:

A descontinuidade que é a base da linguagem dos quadrinhos força o leitor a fazer inferências a fim de interpretar cada nova imagem de modo adequado, ou seja, certificando-se que ela se correlaciona com a anterior e com o contexto mais amplo da totalidade textual na qual ela ocorre (GROENSTEEN, 2013, p. 36)⁶⁶.

Pela leitura, infere-se o que interveio, convertendo uma disposição espacial em sequência temporal. As imagens são, assim, o fundamento da narrativa dos quadrinhos, muito mais do que os códigos verbais, como falas e recordatórios/recitativos (blocos de texto com função narrativa).

Em *Independência ou mortos*, as páginas tendem a ter entre 3 e 4 tiras (faixas horizontais), de variável altura, cada tira possuindo entre 2 e 3 quadros. Nesse sentido, a irregularidade dos quadros indica que sua configuração pretende variar de acordo com distintos efeitos retóricos almejados, como as exigências da história (GROENSTEEN, 2013). Nesse contexto, os momentos de regularidade é que tendem a chamar a atenção, criando sequências internas que Groensteen (2013) chama “estrofes” (*stanzas*). Nota-se uma afinidade de *Independência ou mortos* com a montagem não tradicional do *layout*, não de modo tão exacerbado, mas definitivamente rompendo com a regularidade pré-estabelecida do multirrequadro. Esses elementos demonstram o intento de sofisticação da obra, de ruptura formal com uma forma mais clássica dos quadrinhos, embora não se possa afirmar que a estruturação mais fixa ou rígida impeça a construção de obras narrativamente arrojadas. A mobilidade do multirrequadro irá impactar na maneira como a diegese é construída e, consecutivamente, como se processa a (re)figuração de d. Pedro, principalmente a partir do “entrelaçamento”, em que séries disseminadas ao longo obra funcionam para a construção e a circulação dos sentidos narrativos em relação à personagem. A seguir, buscarei destacar esses pontos e a maneira como as sequências destacadas (como as estrofes), o layout e a decupagem atuam na constituição do foco narrativo, e suas implicações na (re)figuração das personagens.

3.4.3 Discurso narrativo e personagem histórica em quadrinhos

⁶⁶ “The discontinuity that is the basis of the language of comics forces the reader to make inferences in order to interpret each new image appropriately, that is to say to ensure that it correlates with previous one and to the wider context of the whole text within which it occurs”.

Um aspecto importante a ser considerado com relação à personagem d. Pedro é a constituição do narrador, tendo em vista que tal aspecto não é tão evidente em uma narrativa gráfica. O olhar sobre as duas primeiras páginas já nos mostra a presença dos recordatórios (ou recitativos), blocos de texto verbal que, em geral, pertencem a uma instância narrativa, cumprindo, com isso, funções de esclarecimento sobre que se passa, dando indicativos espaço-temporais, complementando aquilo que é apresentado pela imagem. No caso específico, servem para contextualizar, de forma resumida, as guerras napoleônicas, de modo a que esse pano de fundo da história seja apresentado de maneira mais direta: “Europa, 1807/ Na mais surpreendente sequência de batalhas da História, Napoleão Bonaparte ascendera de um simples soldado a imperador da França [...]” (FOBIYA; STRICKER, 2012, p. 5).

FIGURA 23: Napoleão - Ruas de Lisboa



FONTES: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 4-5)

No quadro que inicia a obra, temos a figura do imperador francês, com um sorriso cobiçoso, olhando para uma versão em miniatura do globo, com o foco sobre a França e a Península Ibérica, expressando seu anseio de dominação. A imagem ocupa todo o hiper-requadro, uso comum para criar o efeito de amplitude e, metaforicamente, da aspiração de

grandeza de Bonaparte. A composição da cena, seu simbolismo, e a (re)figuração de Napoleão por si próprios já funcionam como elementos contextualizadores do pano de fundo histórico, na medida em que se ancoram no conhecimento prévio dos leitores sobre o assunto. Na página da direita, ocorre um movimento de aproximação do foco, ao que contribui a subdivisão da página: primeiro vemos ao longe uma rua, depois uma fonte num prédio, em seguida um homem que dorme sob a fonte se mexendo, por fim o torso e o rosto desse homem grunhindo ao levar um chute de alguém que corria.

Como se pode observar, a narração verbal acompanha cada um dos quadros iniciais da obra, cujas imagens, ainda que não sejam uma tradução direta, articulam o movimento entre o contexto histórico mais amplo (as guerras napoleônicas, envolvendo a Europa) e um espaço narrativo mais restrito (a família real portuguesa e as ruas de Lisboa). Há, assim, nesse ponto, uma consonância entre a voz enunciativa verbal e a voz enunciativa imagética a ponto de se considerar que elas provêm de uma mesma fonte. No último quadro da página 5, o narrador comenta sobre a decisão a ser tomada por d. João acerca da fidelidade à Inglaterra ou a Napoleão: “Entre as duas potências mais poderosas do mundo, entre a família e o povo, o sábio príncipe regente [D. João] teve de tomar a mais difícil das decisões...” (FOBIYA; STRICKER, 2012, p. 5). A fala do narrador é cortada ao meio e complementada pelo quadro da página seguinte, momento preciso para esse tipo de ruptura. Nesse quadro, que corresponde ao hiper-requadro, vemos a família real portuguesa correndo e fugindo do povo, enquanto d. João grita “Fujam”, único balão em um quadro que ocupa a página. O humor é construído, assim, a partir do contraste entre a postura grave no relato do contexto histórico e o ridículo da situação, o que é ressaltado pela decupagem e pelo *layout*, quando se opta por esse momento em que se interrompe a narrativa para que se vire a página. Como costuma ocorrer nessa obra, as figuras históricas são satirizadas, tanto por sugerir o inesperado do plano de transferência da Corte, quanto por qualificar aquelas personagens como covardes. Por outro lado, esse rebaixamento das figuras históricas, no que diz respeito ao fato histórico da transferência da Corte, não deixa de ser um lugar comum em leituras brasileiras, o que faz com que se perca boa parte de seu impacto, ao menos para um público já familiarizado com algumas dessas versões.

FIGURA 24: Família real em fuga



FONTE: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 6)

No centro da imagem temos d. João e d. Pedro, à esquerda deles d. Carlota Joaquina carregando d. Miguel, à direita d. Maria I sendo carregada por um soldado. A atmosfera satirizante da imagem contrasta com o primeiro quadro, centrado em Napoleão, aspecto reforçado por ocuparem todo o requadro e se posicionarem no mesmo espaço na página à esquerda, como se o imperador francês estivesse efetivamente a perseguir a família real. Em todo caso, essas relações entre os quadros na virada da página e entre os quadros que ocupam espaço equivalente também é produzida pelo caráter cindido da narrativa dos quadrinhos, relacionado à natureza polissemiótica de sua linguagem, em que se verifica a presença de duas instâncias narrativas coexistindo, a visual e a verbal.

Algo importante a ser considerado diz respeito ao narrador dos recitativos. Após conseguirem embarcar em Portugal, cena em que o infante d. Pedro demonstra sua preocupação em ter que abandonar o povo, o narrador revela a si como o próprio príncipe herdeiro: “Meu nome é Pedro de Alcântara [...] e esta é minha história” (FOBIYA; STRICKER, 2012, p. 12), em um quadro no qual o menino aparece, da janela no castelo de popa da Nau, observando o povo pelo qual gostaria de ter ficado e lutado.

Pensar no narrador dos quadrinhos, segundo Groensteen (2013), exige que se considere os seus mecanismos enunciativos, como os elementos narrativos são configurados e

distribuídos. A constituição discursiva das obras, sua materialidade textual (mesmo que visual), na medida que indica a presença de uma linguagem que configura aquele universo e suas personagens, pressupõe uma situação dêitica, um aqui e agora de onde se estabelece a narração e o diálogo com o público (correlato a um ponto de vista temporal). Essa situação se movimenta de acordo com o andamento da obra, estabelecendo diferentes posições de autoria, abrindo-se para o atravessamento de diferentes vozes, mesmo que se possa identificar esse narrador com um ponto relativamente fixo. Esses aspectos ajudam a pensar no narrador, em uma mídia visual, menos como um indivíduo e mais como uma instância narrativa, um conjunto de operações que dão forma à diegese, que podem ser ocupadas por diferentes atores (o teatro é exemplar na medida em que o corpo dos atores dá corpo ao discurso narrativo, embora não se possa negar a existência de um gesto organizador da cenografia e da atuação, apenas parcialmente prévio à encenação). Nesse sentido, Groensteen (2013), a partir dos estudos da narratologia, busca entender o narrador em seu caráter ficcional, o “como se” de uma voz enunciativa, “uma instância, uma entidade virtual, o agente ficcional de várias operações concretas” (p. 81)⁶⁷.

Tendo em vista a natureza polissemiótica dos quadrinhos, a composição do dispositivo espaço-tópico pela configuração de quadros, tiras, balões, bem como a centralidade das imagens para o discurso narrativo, é preciso pensar no gesto pelo qual esse discurso vem a ser, na enunciação imagética. Nesse sentido, pode-se afirmar que as imagens têm uma fonte (uma origem criada pelo discurso, no momento em que, pela leitura, a obra toma forma), um enunciador, com uma posição em relação à história, capaz de observá-la por um conjunto distinto de pontos de vista, focalizações que podem, assim como na literatura, incorporar a subjetividade das personagens. Há, portanto, seguindo a proposição genettiana, um nível narrativo e a focalização para a construção das imagens, bem como uma instância narrativa denominada “mostradora” (GROENSTEEN, 2013).

Esse “mostrar” da narrativa sequencial permite pensá-la em termos de arte mimética ou dramática, nas quais as personagens são vistas em ação. A mínima estilização das imagens, no entanto, é indicativa da não neutralidade do que é mostrado, diferenciando os quadrinhos de produções audiovisuais de caráter realista/naturalista. Tanto no cinema quanto nos quadrinhos, por outro lado, o ato de enquadrar, a seleção do que é apresentado já é em si produtora de sentidos e cumpre igualmente funções narrativas. Groensteen (2013), ao utilizar o termo “mostrar” e derivados (mostração [*monstration*], mostrador [*monstrator*]), ressalta o caráter de construto do que é visto, no sentido de que se estabelece a partir de uma enunciação, de escolhas

⁶⁷ “an instance, a virtual entity, the fictitious agent of various concrete operations”.

discursivas. Apesar de “mostrar” sugerir uma percepção mimética tradicional, enquanto representação, o sentido proposto é que, enquanto algo é mostrado (tanto no desenho quanto na filmagem), isso é criado pela materialidade significativa, pela composição e pela disposição dos elementos dentro do quadro, assim como por aquilo que é excluído do enquadramento.

A preponderância das imagens na construção do discurso narrativo não impede a existência de uma instância narrativa verbal, que se manifesta por meio dos recordatórios ou recitativos, uma voz *over* (fora da diegese) cujo enunciador é chamado “recitador”⁶⁸: “O recitador, então, será para o texto narrativo a instância equivalente ao mostrador para o desenho” (GROENSTEEN, 2013, p. 88)⁶⁹. Além da função narrativa, de contribuir com o contar da história, direcionar sentidos de imagens ou contextualizar planos de fundo, o recitativo também cumpre uma função de condução e gestão narrativa, por meio de indicativos espaço-temporais, como “enquanto isso”, “certo tempo depois”, “anos antes”, “em tal lugar” etc. Como se dá com narrativas verbais, a atitude do narrador varia em graus entre reservada ou intervencionista, neutra ou implicada, confiável ou dissimuladora, posições que podem se alternar na mesma obra e que demonstram a dinâmica de posições em torno do que é narrado.

Os quadrinhos, portanto, são constituídos por uma cisão narrativa explícita, com um movimento pelo qual, por vezes, um ou outro (o recitador ou o mostrador) pode se destacar na condução dos quadros. Assim como na linguagem verbal, a modalização percorre a construção das imagens, valendo-se de filtros subjetivos, da composição, dos limites do quadro, de metáforas visuais, do deslocamento entre o que é apresentado e seu significado, da intensificação semântica do espaço entre quadros para produzir sentidos sobre a história narrada. Esses procedimentos incidem na semântica da estrutura composicional, que se ocupa da “relação do ponto de vista com a realidade descrita, aquela distorção da realidade que é produzida pela transmissão através de um ponto de vista particular”⁷⁰ (USPENSKY, 1983, p. 127). A montagem das cenas, que considera o jogo entre pontos de vistas distintos e em diferentes planos, constrói o mundo diegético e lhe dá uma determinada feição.

⁶⁸ A tradição anglo-saxã refere-se aos recordatórios como *captions*, enquanto que em francês o termo utilizado é *récitatif* (2015 [1999], p. 75). Em *Comics and Narration* (2013), tradução para o inglês de *Bande dessinée et narration: Système de la bande dessinée* (2011), é chamada *reciter* a instância narrativa encarregada do *récitatif*, termo que, por coerência, passa a ser traduzido por *recitative*. A criação de um termo para denominar esse narrador torna necessário, ao menos no contexto da obra de Groensteen, optar pelos termos “recitador” e “recitativo”, ao invés de recordatório, embora “recitante” também seja aceitável, como utiliza o pesquisador Ricardo Jorge de Lucena Lucas (2013).

⁶⁹ “The reciter will, then, be for the narrative text the equivalent instance to the monstrator for the drawing”.

⁷⁰ “relation of point of view to the described reality, that distortion of reality which is produced in its transmission through a particular point of view”.

A cisão entre as duas instâncias abre a possibilidade de não estarem alinhadas, o que é importante, por exemplo, para a produção da ironia, como a disjunção entre pontos de vista em diferentes planos (USPENSKY, 1983). Para Groensteen (2013), essas duas instâncias, mostradora e recitadora, são coordenadas por uma terceira, a qual ele chama de narrador (ou “narrador fundamental”). Em um nível acima dos outros dois, é “a instância responsável pela seleção e organização de todo tipo de informação que constrói a narrativa” (p. 94-95)⁷¹, ou seja, deve-se articular os elementos verbais e visuais, por meio da decupagem e do layout, distribuindo o texto verbal (por meio dos balões e dos recitativos), dando um ritmo à narrativa e à leitura. A questão do “narrador fundamental”, ao se falar em instâncias narrativas, implica buscar entender como cooperam mostrador e recitador, como eles incorporam atitudes que dialogam, confluindo ou divergindo, mas submetidos à autoridade de um nível hierarquicamente superior. Sem negar a pertinência da subdivisão proposta por Groensteen para a análise da narrativa das histórias em quadrinhos, entendo que essa questão da autoridade do “narrador fundamental” deva ser vista com cautela, pois pode sugerir uma predeterminação de sentidos da narrativa, ignorando seu caráter de obra em construção, em movimento. A autoridade de qualquer instância pode ser problematizada tanto ao se compreender o mostrador e o recitador como (eventuais) desdobramentos do narrador, como pelo exemplo da literatura e da figuração e sobrevida da personagem, que demonstram que não raro o “titereiro” (narrador ou autor) perde sua autoridade e se vê também conduzido; algo lhe escapa, seja pelas vozes que irrompem nas frestas dos discursos, seja pelo gesto de deslocamento das instâncias intradieéticas.

Dentro dessa noção de cisão narrativa das histórias em quadrinhos é que o tipo de narrador deve ser discutido, principalmente no caso de um narrador homodieético, ou narrador atorializado (*Actorialized narrator*) (GROENSTEEN, 2013). Diretamente implicado no que é narrado, esse tipo de narrador tende a ser mais parcial em relação à narrativa ou mais explicitamente parcial, por vezes dando mais pistas sobre a orientação de seus interesses. Em *Independência ou Mortos*, como apontado acima, a narrativa verbal pertence a d. Pedro, que cumpre a função de recitador. Essa posição da personagem desdobrada em narrador leva o público a tomar o conjunto do que é narrado como advindo da voz homodieética, ou seja, que também o mostrador é incorporado por d. Pedro. No entanto, tanto passagens que produzem ironia pela contraposição entre os recitativos e o mostrado, quanto a apresentação de acontecimentos não presenciados ou de desconhecimento da personagem, sugerem que a

⁷¹ “instance responsible for the selection and organization of all the types of information that makes up the narrative”.

questão não é tão simples e que há um deslocamento entre as duas instâncias, do mostrador e do recitador. Pode-se dizer, com mais segurança, que a focalização desse mostrador é interna, atravessando a perspectiva de d. Pedro, com a possível criação, em certas cenas, de um discurso indireto livre imagético. Com isso, é possível considerar que o ponto de vista ideológico/avaliativo dominante na obra tem essa personagem como seu veículo (USPENSKY, 1983).

3.4.4 (Re)figuração em quadros: dispersão e entrelaçamento

Como pontuado, a narrativa em quadrinhos é construída a partir da descontinuidade, a ação é fragmentada e dispersa ao longo da página, cujos quadros existem num sistema de copresença que, por si, causa o efeito de ruído entre os tempos. Dessa forma, a diegese se manifesta e se constrói pela fragmentação do discurso: “na HQ, a imagem (o quadro) é fragmentária e encontra-se em sistema de proliferação; ela jamais constituirá o enunciado como um todo, mas pode e deve ser vista como componente de um dispositivo maior” (GROENSTEEN, 2015, p. 13). Nesse contexto, a personagem se constitui por um processo de dispersão, em diferentes posições espaço-tópicas e sob distintas conformações. Essa proliferação será encarada pelo leitor ao observar o multirrequadro, a personagem vista como um conjunto de refigurações coexistentes, entre repetições de imagens e alterações, às quais o gesto de leitura buscará dar unidade, seja pela vetorização narrativa (a direção da leitura linear, transformando disposição espacial em sequência temporal), seja pelas relações distantes do entrelaçamento. Nesse sentido, a personagem não está meramente nos quadros em que figura, mas no entremeio dos quadros, no movimento do olhar que (re)cria as relações de sequencialidade e serialidade, dando sentido para a narrativa na sua totalidade. Essa percepção sobre a personagem na história em quadrinhos se aproxima do entendimento da personagem romanesca enquanto constituída pela dispersão, uma identidade com natureza disseminativa (VIEIRA, 2011), não localizável em apenas um ponto da obra, mas dispersa em signos (e perspectivas) ao longo da obra.

O encadeamento constitui uma das principais formas de gerenciamento de sentidos ao longo da obra e tem em vista a ideia de rede e não da sequência, ou seja, considera relações deslocadas, translineares. Essas relações têm vínculo com o caráter diacrônico da narrativa e da leitura, surgem também a partir dela, mas exibem outras possibilidades de direcionamento, rompendo com o caminho único do sentido. Dessa forma, o encadeamento pode ser compreendido como a operação que “programa e efetua essa função de ponte” para além de

relações causais lineares, definindo as “*séries* internas a uma trama sequencial” (GROENSTEEN, 2015, p. 154). Trata-se de um excedente de sentido que corre sob a superfície narrativa, um gesto suplementar que Groensteen afirma não ser indispensável para o andamento restrito da história, embora seja fundamental para a circulação de sentidos no texto, para sua construção global, para os laços semânticos dispersos ao longo da obra, inclusive aqueles relacionados à personagem, principalmente em narrativas longas. Essas construções translineares são constelações (re)traçadas pela leitura, estruturações que fazem do quadro um encontro entre a sequência narrativa e a série, dotando-o da propriedade de lugar, entendido como o cruzamento da sequência com a série. Tem-se em vista, portanto, a noção de solidariedade icônica e a copresença das imagens, uma vez que mesmo dentro da própria prancha há relações que não são apenas de causa e efeito, mas de repetição, de imagens, símbolos, equivalências espaço-tópicas, criação de sentidos que são apreendidos na percepção panóptica do multirrequadro.

Ao analisar a (re)figuração de d. Pedro em *Independência ou Mortos* buscarei perceber a circulação de elementos visuais entre os diferentes quadros, quais sentidos são possibilitados a partir da acumulação e repetição de traços. A personagem é refigurada pelo leitor a partir das ações, das características e da distribuição imagética, bem como pelos laços que interconectam diferentes momentos de sua vida. Considerando que a obra reconta também a vida de d. Pedro, um dos pontos da construção da personagem que pode ser vistos como relacionados ao entrelaçamento diz respeito às alterações decorrentes da idade. Da infância à fase adulta, notamos três ou quatro configurações da personagem, que manejam a permanência de características como os cabelos e os dentes, com alterações na estrutura corporal, nos pelos faciais e na vestimenta.

Nos quadros abaixo, vemos o Chalaça conversando com d. Pedro, com nove anos, na viagem de vinda ao Brasil. Nessa cena, os eventos do ataque zumbi já ocorreram e a família real foi alojada em outra embarcação, onde d. João negociou com os marujos o apagamento dos acontecimentos relacionados às “bestas”. Pelos recitativos, d. Pedro explicava: “E a Nau Passos de Outono simplesmente sumiu dos registros históricos, para ressurgir como ‘Príncipe Real’. Seus marujos, que sequer haviam chegado em terras brasileiras, já eram barões, condes e duques antes mesmo de desembarcar [...]” (FOBYIA; STRICKER, 2012, p. 49), ressaltando ainda que nada jamais foi dito sobre a moribunda d. Maria. D. Pedro afirma pelo recitativo que, apesar do sofrimento, houve momentos de alento, no caso dele, providenciados por intervenção de seu novo amigo, o Chalaça. Percebendo que o menino não parava de observar uma mulher que se

encontrava no convés, o Chalaça indaga d. Pedro se ele não gostaria de conhecê-la. Cético, o menino questiona que chances teria, ao que o homem responde “Deixe que eu falarei com ela!”.

FIGURA 25: Chalaça e d. Pedro



FONTE: FOBYIA; STRICKER (2012, p. 54)

Enquanto ele aparece conversando com a mulher, o recitador d. Pedro comenta: “e eu, ainda menino, aprendi o valor da amizade e da lealdade masculina, graças a meu conselheiro Francisco Gomes da Silva” (FOBYIA; STRICKER, 2012, p. 52). Ao que parece, pelos quadros seguintes, o encontro se restringia a d. Pedro ver a mulher nua, consagrando Gomes da Silva como seu iniciador e intermediador nas relações sexuais.

Como em outras (re)figurações, d. Pedro é apresentado como um menino bonito, destoando das imagens quase caricaturais de seus pais. Seu cabelo bem arrumado e as roupas denotam sua posição social, mesmo numa situação de penúria que caracterizava essas longas viagens. O Chalaça, por sua vez, já possui certo exagero nos traços que o tornam mais cômico (nariz grande, sobrancelhas unidas, formato do cabelo, corpo magro), além de expressões faciais, como um sorriso malicioso enquanto pisca um dos olhos. Nesse ponto, a relação de amo e criado é sedimentada, aspecto que ecoará em sequências posteriores, quando encontramos ambos em um bar/bordel, anos depois:

FIGURA 26: Chalaça e d. Pedro "disfarçado" em um bar

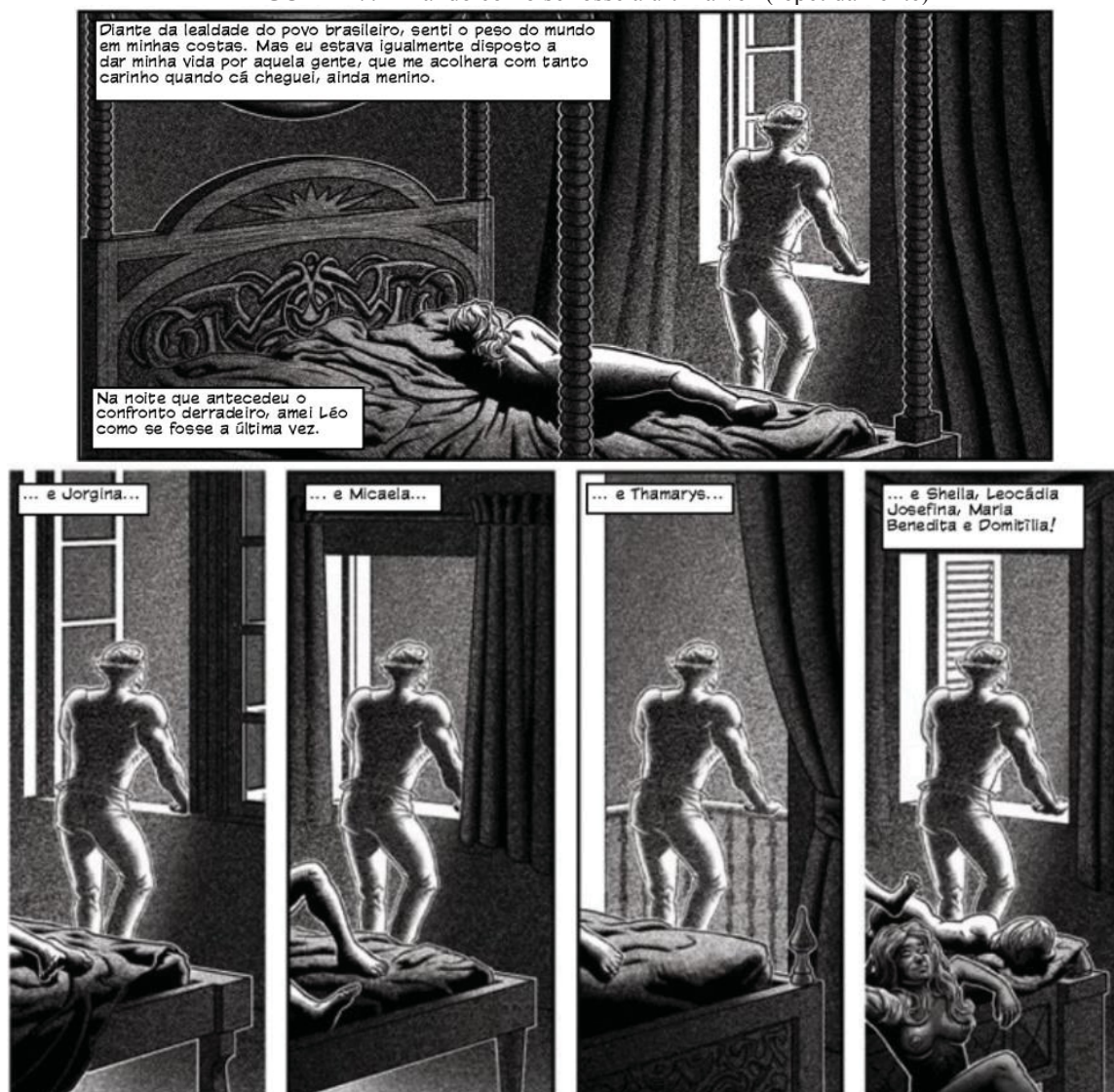


FONTE: FOBIIYA; STRICKER (2012, p. 62)

Como d. Pedro recitador comenta, a vida lhes trazia a ele e ao Chalaça “os prazeres de uma juventude cercada de poder, riqueza e mulheres...” (FOBYIA; STRICKER, 2012, p. 62). No bar, com um disfarce quase inócuo, os dois celebravam, como aparece nos quadros: “Isso que é vida, hein, Chalaça?”, “Um brinde ao Brasil, meu amo!”, enquanto, no recitativo, d. Pedro afirma que, por não ser reconhecido, “o interesse das mulheres em mim sempre fora genuíno”. É o caso, aqui, de uma leve disjunção entre o que afirma o recitador e o que é mostrado, uma vez que a mulher, no quadro acima, desconfia da identidade do rapaz, o que indica que sua condição de príncipe era sim fator favorável ao interesse das mulheres. Essa cena e a anterior, no navio, são entrelaçadas tanto pela dinâmica entre d. Pedro e o Chalaça, amizade que propiciava uma vida boêmia e encontros amorosos, quanto pela forma como o príncipe encarava sua relação com as mulheres. Na perspectiva do protagonista, a vida é para ser desfrutada e o sexo sem amarras é um desses caminhos; em seu ponto de vista, as mulheres estão à sua disposição e, como ocorre com Leonardo, das *Memórias de um sargento de milícias*, é com as mulheres do povo que aprenderá a ter relações sexuais (GOTO, 1988). Em relação aos traços físicos, vemos que a personagem está entre a adolescência e a fase adulta, por volta dos 17 anos; seu rosto e seu corpo demonstram jovialidade, diferenciando-se da infância, mas sem ainda a constituição corporal de um homem adulto, como aparecerá, de forma exagerada, nos quadros analisados a seguir.

Como na última parte da leitura de Antonio Candido sobre *Memórias de um sargento de milícias*, em “Dialética da malandragem”, a atmosfera dominante nessas cenas é a de um mundo sem culpas. No conjunto de quadros abaixo, percebe-se a manutenção dessa visão de mundo malandra, ancorando-se nos quadros analisados anteriormente (mas também em outros momentos da obra), reforçando o caráter erótico na (re)figuração de d. Pedro. Esse erotismo não deixa de se calcar, igualmente, em uma visão estereotipada do brasileiro, naquilo que nele participa a figura do malandro, exibindo traços de sensualidade, extroversão, malícia e maleabilidade. Os antecedentes das imagens dizem respeito à proclamação da Independência, aos festejos populares pelo ocorrido e, principalmente, a iminência do ataque das tropas portuguesas; com o auxílio do povo, conseguem recursos para formar um exército e articular as parcas defesas. D. Pedro, em vista do perigo do embate, decide aproveitar a noite com a esposa (e depois com as amantes):

FIGURA 27: Amando como se fosse a última vez (repetidamente)



FONTE: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 115)

No recitativo, no primeiro quadro mais largo, d. Pedro afirma que estava disposto a dar sua vida pelo povo brasileiro e, antes do derradeiro confronto, amou “Léo como se fosse a última vez”. Em cada quadro que segue, entretanto, enumera outros nomes, dando a entender que havia estado com todas aquelas mulheres. Algum efeito irônico é criado aqui pela contraposição entre uma imagem de unicidade, e importância do ato de amar como se fosse a última vez, e a sua dispersão entre várias mulheres (repetidamente, como se fosse a última vez). Tanto na relação com o fim, com a repetição postergadora, quanto na quebra com a ideia de hierarquia (não há uma primeira e uma segunda, mas uma soma de várias), percebe-se elementos do donjuanismo (FELMAN, 2003), de que tratarei em específico no próximo capítulo e que não deixa de se entrelaçar com a malandragem. Ausenta-se, no entanto, o elemento de engano, como se houvesse concordância entre essas mulheres e d. Pedro para desfrutarem os prazeres do sexo, deleite mútuo que se distancia de muitas das figurações mais tradicionais do mito de Don Juan.

Nos quadros seguintes, cria-se uma estrofe, conjunto de quadros que se destacam no multirrequadro, a partir da repetição da composição imagética, com os elementos distribuídos na mesma posição: a cama, a pose de d. Pedro na janela ou varanda, as mulheres deitadas. A alteração é denunciada apenas por detalhes no cenário, como a base da cama, o estilo da janela, assim como, no último quadro, a presença de mais de uma amante no quarto. A relação entre os quadros vai para além da lógica da ação, uma vez que o que interveio entre eles não é explicável em termos de causa e consequência, de movimento, importando mais o efeito de eco do que o que se passou de uma imagem à outra. O corpo do protagonista, no centro dos quadros, é o que os entrelaça, apoiado pelo ângulo e pelos elementos que o circundam. Nesse sentido, não há uma sequência, mas uma série, articulada por meio do entrelaçamento, o qual, ao passo em que rompe com a linearidade narrativa, desenha um espaço possível para o prazer sem amarras e, em tese, compartilhado. A focalização dos quadros não é interna, enquanto enquadramento a partir do olhar de d. Pedro (ou ao seu lado), mas construída a partir de um observador imaginário dentro do quarto. Esse mostrador, no entanto, compartilha o ponto de vista ideológico do protagonista (seu foco o orbita), o qual, na situação pós-coito, contempla a vista, pensando na batalha contra os portugueses, já ignorando os corpos femininos que apenas restam, aparecendo parcialmente e despersonalizados.

O entrelaçamento como componente da (re)figuração de d. Pedro também se verifica em relação aos traços heroicos, que convivem com seu perfil malandro. Na cena abaixo,

podemos ver a reencenação do dia do Fico. D. João decidira partir quando descobre que “as bestas” estavam no Brasil e se espalhando, aceitando, assim, a exigência dos portugueses para voltar a Portugal. D. Pedro, por sua vez, sentindo-se contrariado pela forma como eram tratados pelo General Avilez e tocado pela súplica de uma menina para que eles protegessem o povo, decide por permanecer no país. Antes de expressar sua decisão, d. Pedro olha para d. Leopoldina e para o Chalaça e lhes diz que não pode abandonar aquelas pessoas, e a esposa e o criado respondem que estarão ao lado dele. Assim, reproduz o discurso conforme publicado na época e registrado nos livros: “Está pois, decidido! No dia de hoje abraço meu destino! Se é para o bem de todos... e felicidade geral da nação... Estou pronto! Diga ao povo que fico!” (as últimas três frases em caixa alta, demonstrando que se tratam de gritos).

FIGURA 28: Dia do fico



FONTE: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 90)

Após acertar o rosto de Avilez, que os tinha feito reféns, salta com d. Leopoldina e o Chalaça em direção ao povo que suplicava por ajuda, para defendê-lo das bestas. Em termos de

reencenação desse acontecimento, mesmo que haja um efeito cômico e de pastiche por entrecruzar um discurso canônico sério com acontecimentos esdrúxulos, banhados em uma atmosfera de aventura, parece haver um reforço da imagem de d. Pedro como herói e, principalmente, como herói popular.

Como se sabe, o movimento para a permanência do príncipe no Brasil foi promovido por muitos atores, principalmente ligados às elites: um manifesto com 8 mil assinaturas havia sido entregue a d. Pedro no dia 9 de Janeiro, organizado pelo grupo de Clemente Pereira (vinculado à maçonaria) e pelo Clube da Resistência, pedindo para que ele ficasse no Brasil (LUSTOSA, 2006); as Câmaras de São Paulo e Minas haviam enviado representações ao Rio de Janeiro pedindo a permanência do príncipe (SOUZA, 1999); Bonifácio tinha redigido uma carta ao príncipe afirmando que se submeter às Cortes seria ser responsável por uma guerra civil que estouraria no Brasil (discurso retomado pelo romance gráfico nas vésperas do embate final contra os portugueses); a própria d. Leopoldina desejava que ficassem no Brasil por acreditar que seria a única forma de manter a monarquia. Nesse sentido, mais do que uma atitude de altruísmo e vontade individual, o Fico se constitui como um processo histórico complexo, de pressão realizada por certos grupos sociais e, inclusive, pela imprensa, a partir da qual se projetou e disseminou a imagem de d. Pedro como figura apta a ocupar esse posto de líder e mediador da transição.

O romance gráfico *Independência ou mortos*, por motivos de economia narrativa, simplifica a questão, mas o faz optando pela via tradicional de exaltação de d. Pedro, apesar do elemento grotesco e não usual da luta contra os mortos-vivos. A perspectiva do quadro em que salta do navio, com Leopoldina de um lado e o Chalaça do outro, reforça esse sentido. A eleição de uma perspectiva, a partir da decupagem e da organização do layout, cumpre uma função retórica, visando a manipular ou a conduzir o olhar do leitor e, consecutivamente, a produção de determinados sentidos narrativos, como aponta Will Eisner (1989). No salto de d. Pedro, ele é visto de baixo para cima, a partir da perspectiva daqueles que estavam pedindo pela ajuda do príncipe; nós o percebemos vindo do alto, posição superior, para salvar os reles mortais. Assim, ocorre a alternância de perspectivas a fim de destacar d. Pedro, não apenas é o olhar do povo necessitado esperando por um salvador, como é a forma pela qual ele espera ser visto pelas pessoas, considerando essa consonância entre d. Pedro e a instância mostradora.

Essa cena entrelaça-se com outra, do começo da obra, produzindo uma série e a (re)figuração de d. Pedro em rede. Abaixo, temos a família real fugindo dos franceses e do povo português furioso. D. Pedro, no entanto, hesita em subir no navio e questiona d. João: “Mas,

pai... o povo precisa de nós!”, com um olhar de súplica que ecoará no olhar da menina que pedirá sua ajuda na cena do Fico.

FIGURA 29: O infante d. Pedro querendo lutar pelo povo



FONTE: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 11)

FIGURA 30: Menina do povo pedindo ajuda a d. Pedro - antecedentes do Fico



FONTE: FOBYIA; STRICKER (2012, p. 87)

Dessa forma, espelhando dois momentos distintos, a obra sublinha traços da personagem que convivem com seu caráter malandro. Essas leituras translineares não acompanham a lógica sequencial da narrativa, mas saltam entre os quadros e as páginas, produzindo sentidos entre imagens e que não se limitam ao andamento da fábula.

3.4.5 Diálogos intermediáticos: dispersão e intertextualidade

A (re)figuração de d. Pedro, como analisado nas outras ficções históricas, está calcada em um processo intertextual, na afluência de fragmentos discursivos múltiplos, expressando a compreensão da personagem em seu caráter compósito. O leitor, ao se deparar com as imagens da personagem, é instigado a construir essas relações, formas também de entrelaçamento, retomando tanto outras (re)figurações de d. Pedro como figuras que não necessariamente se relacionam com a história brasileira. O anti-herói malandro, em d. Pedro, não contradiz o herói, e este não diz respeito apenas à visão enaltecida da história, mas também ao arcabouço visual dos heróis de histórias em quadrinhos populares. Nesse sentido, assim como em *O quinto dos infernos*, parece haver uma retomada, por conta do corpo com músculos exagerados, do formato do cabelo, da personagem Wolverine, do grupo de super-heróis X-men, ou pelo menos, do estereótipo físico dos super-heróis.

FIGURA 31: "... Segura minha camisa!"



FONTE: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 129)

FIGURA 32: Ameaça aos portugueses



FONTE: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 115)

No primeiro quadro, durante a batalha contra os zumbis, perto do final da obra, d. Pedro, precisando de todas as suas forças para lutar contra um dos companheiros mais fortes, que havia se tornado zumbi, pede ao Chalaça que segure sua camisa, lugar comum que demonstra a intenção em superar um desafio. O segundo quadro é após a série do “amar como se fosse a última vez”, e d. Pedro profere sua ameaça aos portugueses: “eles sentirão em suas fuças lusitanas minha mão de martelo!”. Nota-se, aí, na composição corporal, um flerte consciente com o ridículo e o inusitado dessa versão de d. Pedro, mas que não chega a zombar da personagem histórica, dando-lhe uma vida peculiar em um outro conjunto de diretrizes, advindas dos gêneros com os quais a obra dialoga. É possível perceber, no pastiche que constitui

a (re)figuração de d. Pedro, até uma retomada das feições do ator Tarcísio Meira, que interpretou a personagem no filme *Independência ou Morte*, de Carlos Coimbra, que analisarei no próximo capítulo. A possibilidade desse diálogo congrega uma série de outros sentidos, que são os de uma visão ufanista da história, tomando o Bragança como herói da independência e seu principal, senão único, responsável. Ocorre, dessa maneira, uma referência intermediática, em que se “tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Essa apropriação não é, pois, apenas de uma forma vazia, mas carrega em si sentidos e espaços de interpretação. A retomada do mito do zumbi funciona também a partir desse processo de “referência intermediática”, nada mais que uma forma específica de intertextualidade entre mídias.

O mito do zumbi tem sua origem em crenças e religiões caribenhas, como o vodu no Haiti, segundo as quais feiticeiros poderiam fazer suas vítimas parecerem mortas e agirem sob seu comando. As lendas contam, assim, sobre “o costume de desenterrar as pessoas para transformá-las em zumbis que se tornam escravos de quem os zumbifica” (BERND, 1997, p. 127). Segundo Bernd (1997), retomando a interpretação de Maximilien Larouche, a zumbificação pode ter simbolizado a própria condição dos escravos no contexto colonial das Américas, a dominação e a exploração de sua força de trabalho. Além disso, por conta da ideia de mudança e transformação, o zumbi personificaria os medos de um povo e a tentativa de dominar esses temores. Uma vez que os monstros representariam os medos do ser humano (a violência, o estranho), a sua eliminação significaria o reestabelecimento da harmonia anterior: “Expressando a ambiguidade humana, estes seres híbridos constituem-se em bodes expiatórios da comunidade que — ao eliminá-los — exorciza os seus medos perante o estranho e o desconhecido” (BERND, 1997, p. 130).

Mesmo que *Independência ou mortos* não indique uma intenção mais aprofundada em relação à temática zumbi, é significativo que a proliferação dos mortos-vivos tenha se iniciado com a rainha D. Maria I, diretamente ligada à monarquia portuguesa, ao tradicional, à metrópole e ao passado colonial brasileiro, tudo aquilo que em determinado momento pode ser visto como o que sugaria a vida dos brasileiros e atrapalharia as possibilidades de desenvolvimento do Brasil. Além disso, a imagem de transformação dos zumbis poderia dialogar com esse período de transição da história brasileira, da mesma maneira que a oscilação entre a morte e a vida viria ao encontro das dificuldades encontradas na consolidação do estado-nação, nas contradições muitas vezes advindas da tentativa de se importar ideias e estruturas sociais de modo acrítico ou segundo a conveniência. Tal qual uma série de elementos no campo da cultura

e das ideias, a “doença” viria da Europa e infectaria os brasileiros, infestando uma população que não estaria apta a resistir e acabaria rendida a essa condição de assujeitamento. Apesar de a obra não enfatizar tanto essa interpretação, ela torna-se possível como uma reflexão a partir da conjunção que o texto faz da releitura histórica desse período com a imagem dos zumbis.

Como mencionado, os zumbis deste romance gráfico se alinham à versão cинematográfica a partir de uma tradição que tem, para muitos, seu ápice em filmes como *Noite dos mortos vivos* (*Night of the living dead* - 1968) e *Despertar dos mortos* (*Dawn of the dead* - 1978), de George A. Romero, considerado o pai do moderno filme de zumbi. Com *Noite dos mortos vivos* que se “cristalizam as primeiras imagens do zumbi, criando o icônico morto-vivo rastejante, de olhos vidrados, e com desejo insaciável por carne humana”⁷² (PULLIAM, 2014, p. 239). A grande popularidade desse filme fez dele um marco, influenciando as figurações posteriores do zumbi, a partir daí frequentemente caracterizados como canibais.⁷³ Contudo, há certo esvaziamento neste romance gráfico de elementos de crítica social que muitas vezes podem ser percebidos nessas produções (relacionados a questões étnico-raciais e de classe social). Ainda assim, a temática dos zumbis, bem como essa referência e até homenagem ao universo de produções narrativas populares, corrobora uma leitura carnavalesca do discurso historiográfico. Os zumbis, enquanto seres na fronteira entre a morte e a vida, permitem também criar essa atmosfera escatológica que se vincula ao corpo grotesco, o qual, segundo Bakhtin (1987), ultrapassa a si próprio, rompendo os limites com o mundo. A morte corrobora estes significados, pois é por ela que o corpo realmente se integrará, enfim, à terra.

3.4.6 Narrativa malandra: um mundo sem culpas?

Conjugando gêneros narrativos populares com material historiográfico, veiculando uma imagem de d. Pedro como boêmio e anti-herói, trazendo a figura do zumbi e seu potencial desconstrucionista, *Independência ou mortos* se apresenta em grande parte como uma narrativa malandra, que busca envolver o leitor na personagem e perspectiva de seu protagonista, trazendo-nos para um campo discursivo de ruptura com hierarquias de gêneros e de subversão

⁷² “crystallizes earlier images of the zombie, creating the iconic shuffling, glassy-eyed undead with an insatiable desire for human flesh”.

⁷³ “De fato, antes de *Noite dos mortos vivos* (1968), zumbis não eram retratados como canibais, com a notável exceção do pseudo-canibalismo de “*Pigeons from Hell*” (1938), de Robert E. Howard (nascido Robert Ervin Howard, 1906-1936)” (MATHEWS, 2014, p. 37).

(“Indeed, before *Night of the Living Dead* (1968), zombies were not portrayed as cannibals, with one notable exception of pseudo-cannibalism in “*Pigeons from Hell*” (1938), by Robert E. Howard (born Robert Ervin Howard, 1906–1936)”).

pelo humor da seriedade do discurso histórico. A malandragem discursiva afeta a (re)figuração de d. Pedro, uma vez que, na montagem que constitui a obra enquanto um jogo de pontos de vista conjugados por uma instância narrativa, parece haver um privilégio da confluência com o ponto de vista do protagonista, favorecido por ocupar a posição de enunciador e frequente veículo da focalização interna do mostrador. A obra, no entanto, seja pelo “narrador fundamental”, pelo autor implícito ou pela articulação global dos sentidos, não cria um distanciamento irônico e não permite um espaço para se desnudar a montagem, cujo gesto fica encoberto. A inflexão aventureira contribui ao propósito de popularização da personagem (o que pode atrair o público jovem para o campo da História), inserindo-a em um espaço com diretrizes próprias, quer relativas à possibilidade de uma contaminação que torne os humanos em mortos-vivos, quer relacionadas a modos de agir despreocupados, sustentados pela perda de peso da história. Um mundo sem culpas.

Por mais que seja uma obra voltada ao entretenimento, à produção de divertimento em torno daquelas personagens, dos acontecimentos, com piadas um pouco prontas ou compreensíveis por certos nichos, trata-se de uma obra com potencial para estimular o leitor a produzir relações, ancorando sua leitura em conhecimentos exteriores à obra, mas por ela estimulados, ao se constituir como um mosaico de referências. Estas relações dizem respeito, em grande medida, ao que é a história do Brasil, sobretudo nos pontos em que sua leitura nos aclara aspectos não superados no presente, traços que emergem na textura do contemporâneo, mas para os quais tende-se a desviar o olhar. E esse não querer olhar, em grande medida, parece ser o procedimento de *Independência ou mortos* para se construir como um texto leve, sem consequências maiores que alguns risos, com um ou outro momento dramático, e a empolgação de ver heróis brasileiros destroçando cabeças de monstros. Um questionamento possível é se seria possível proceder dessa maneira, sem que seja demandada ao menos a autoconsciência e a auto-ironia sobre o seu fazer composicional, sobre suas escolhas, demonstrando reconhecer que a opção por certas imagens causa impacto, produz sentidos. É possível reduzir o passado a um paraíso de prazeres, a um mundo sem culpas, sem que isso carregue o peso de uma posição política?

O quadro abaixo é um dos mais significativos de uma cena que, em princípio, poderia ser lida como inofensiva, apenas mais uma cena ilustrando o erotismo da personagem, desfrutando a vida:

FIGURA 33: D. Pedro e a mulher brasileira



FONTES: FOBIYA; STRICKER (2012, p. 63)

Nesse conjunto de dois quadros que ocupam todo o hiper-requadro temos uma imagem contínua, mas fragmentada. Na primeira parte, d. Pedro relata pelo recitativo a intensidade com a qual havia se enraizado nas terras brasileiras e a percebia como um paraíso. As cenas de sexo são comuns em processos de carnavalização, ao apresentarem o corpo desnudado, em suas funções básicas, embora não se possa afirmar que isso ocorra efetivamente na imagem, pois não há uma crítica de fato a um discurso hegemônico, rompendo com hierarquias. O segundo quadro, ao mesmo tempo em que funciona como continuidade do primeiro, sugerindo a participação em uma orgia, possui um efeito metafórico de representação das várias mulheres com quem a personagem se relacionou, bem como a forma como ele encarava a presença do feminino em sua vida.

O mostrador, nesse sentido, é atravessado pelo ponto de vista ideológico da personagem, manifestando sua subjetividade, aspecto que, para os leitores, no entanto, não é tão evidente como ocorre com a instância recitadora (que se sabe, parte de d. Pedro). Essa ausência de problematização do que é mostrado cria um efeito de verdade, faz com que tal cena seja percebida como a representação de uma realidade de coisas, e não meramente como uma interpretação. Qualquer leitura mais crítica sobre a história do Brasil não deixa de perceber que

ressoam aqui um conjunto de posições falocêntricas, ao situar o homem branco, nobre e europeu, em situação de dominação sobre a mulher, da colônia, negra (possivelmente escravizada). Sobre isso, ausenta-se qualquer sugestão de um contra-discurso questionando essas imagens cristalizadas em certo imaginário sobre a História, no discurso das elites e no senso comum, ou ao menos a sinalização da consciência de que há algo ali que é problemático. O rebaixamento, dessa maneira, é relativo, pois ocorre o enaltecimento da figura do garanhão, do macho alfa, apagando a relação desse perfil com noção de estupro, como crime sexual e como postura naturalizada de domínio sobre o corpo feminino ao longo da história. Legitimam-se, dessa forma, preconceitos, vozes conservadoras que emergem em uma narrativa sofisticada, mas ingênua. Essas questões têm, é claro, um funcionamento discursivo furtivo e se manifestam sem que, na maioria das vezes, tenhamos consciência delas, uma vez que parte do mecanismo ideológico que é inerente à linguagem.

A (re)figuração de d. Pedro, apesar dessas questões que podem ser levantadas, é sobremaneira positiva, o que se percebe na própria edição da história que é realizada, omitindo personagens como o de Domitila de Castro, a amante do imperador. No posfácio da obra, as edições são explicadas por falta de espaço, por economia narrativa, bem como para reforçar o vínculo entre d. Pedro e sua esposa, d. Leopoldina. Este gesto, por outro lado, não deixa de ter implicações moralizantes, sublinhando no protagonista um perfil romântico, a despeito de sua infidelidade e vida sexual intensa. Ao destacar o casamento como uma relação que superaria as outras, mas não as contradiz, a obra normaliza a ideologia que defende a maior liberdade sexual masculina, enquanto à mulher cabe o papel de submissa, fiel e condescendente. Além disso, todo o sofrimento de Leopoldina é apagado, não conveniente para a história e para o desenho que querem dar a d. Pedro; na obra, ela participa das batalhas de forma ativa, rompendo com a imagem tradicional da princesa, mas sua ação gira em torno do marido, para lhe dar apoio. Essa dinâmica centrada no imperador também acomete a refiguração do povo que, quando não é frágil e necessitado de um salvador, aparece apenas como instrumento de força para a luta física, como é o caso dos negros, na figura da personagem Tigre.

Tal qual com a personagem Leonardo, a (re)figuração de d. Pedro neste romance gráfico atua por um gesto de compensação das características, atenuando os traços negativos, vistos sob a ótica do humor, reforçando o elemento heroico e positivo, por mais que apresentado por uma entonação exagerada, apropriando-se de elementos das histórias de super-heróis. Em termos de (re)figuração, foi possível perceber como a solidariedade icônica, a relação dinâmica entre os quadrinhos e com o todo, o dispositivo espaço-tópico e, principalmente, o processo de entrelaçamento, contribuem para a construção da personagem.

3.5 A HISTÓRIA POR ENTRE LABIRINTOS DA MALANDRAGEM E VICE-E-VERSA: VEREDAS DA INTERMIDIALIDADE

Entre as obras analisadas, a malandragem é o elemento que costura relações, entre personagens e entre textos, de diferentes mídias, configurando-se como uma lente pela qual se percebe e se constrói o universo diegético e se sugere, em consequência, leituras possíveis da cultura e da sociedade brasileiras. Percebe-se também que o gesto malandro se manifesta na leitura, a sensualidade pela qual se busca aliciar o leitor para determinados sentidos, desviando seu olhar do que não é conveniente, convidando-o a deambular pelos labirintos da ficção, dos espaços simbolizados e (re)figurados nas obras.

Sobre a sensualidade e o sexo na forma como a malandragem conduz as relações entre as personagens, Otsuka (2016) pontua, a propósito das *Memórias de um sargento de milícias*:

Na maior parte das relações a sexualidade funcionará como instrumento subordinado à astúcia malandra para a obtenção de favores dos poderosos. Se sucumbir aos apelos da carne aparece como fraqueza dos personagens (Pataca e Vidigal são ‘babões’), tirar proveito dos próprios atrativos sexuais aparecerá como trunfo da malandragem (OTSUKA, 2016, p. 51).

Como se pode observar na análise das obras deste capítulo, o sexo se torna artimanha dos malandros e malandras, seja para dar um golpe em um menino rico perdido nas ruas da cidade, seja para conseguir o casamento com uma dama nobre ou para cair nas graças de uma princesa ou rainha. Esse aspecto ficará subentendido nas relações sexuais de d. Pedro, mas a partir dos outros, tanto as mulheres, os maridos e os alcoviteiros, que tiravam vantagem das situações. Ainda que ele não veja o sexo como busca por favores, ele não deixará de ser exercício de seu poder, a sedução viabilizada por sua posição social.

A aparência é, assim, mobilizada como instrumento de manipulação, funcionando como facilitador da boa vontade alheia, como estímulo das personagens para fazerem o que lhes é pedido ou ordenado, manifestando-se nas preocupações com a vestimenta que caracterizam a personagem do Chalaça, de modo explícito no romance de Torero (1994), mas sugerido em *O quinto dos infernos*. D. Pedro, como malandro, é (re)figurado sob fortes tintas de libido, mesmo quando se trata de sua versão pré-adolescente, na qual já se mostra o deslumbramento pelas mulheres. Um herói sem nenhum caráter, porque autocentrado, autoritário e mesmo canalha, mas também porque esvaziado (espaço a ser preenchido), múltiplo e dinâmico como Macunaíma, projetando-se sobre as outras personagens e por elas sendo projetado; máscaras trocadas e misturadas. Ocupando seus lugares nas camas das mulheres e

proliferando as redes de triângulos amorosos, d. Pedro nessas obras é entrelaçado com a figura do malandro, tensionando sua imagem e identidade enquanto figura brasileira.

Nestas análises, a intertextualidade é pensada como uma memória da literatura (SAMOYAUULT, 2008), pela qual ela relê a si própria e estabelece uma rede de relações, na qual o papel do leitor é dotado de relevo, como aquele que (re)engendra continuamente essa movimentação em meio à biblioteca, a multiplicidade de textos acessíveis ao mesmo tempo no ato da leitura. A intertextualidade, então, “não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro” (SAMOYAUULT, 2008, p. 11). Ressalta-se, desse modo, a navegação entre os textos e os pontos de abertura, as arcadas, a porosidade das fronteiras. As memórias da malandragem e do malandro pulsam no tecido destas obras, cujos sentidos se conjugam na reencenação de imagens e narrativas da literatura e da história.

Tanto em *Era no tempo do rei* (2007) como em *O quinto dos infernos* (2002), percebe-se uma visão mais festiva da malandragem, mesmo celebratória, que dialoga com a visão otimista de Cândido na parte final da *Dialética da malandragem* — como apontado por Schwarz (1987) e Bueno (2008) —, ao observar na obra de Manuel Antônio de Almeida um mundo sem culpa que diria respeito a uma sociedade mais aberta, configurando o malandro como signo positivo da brasilidade. Essa perspectiva, por outro lado, como relembra André Bueno (2008), parece suspender os conflitos sociais, os choques entre classes, a dureza da luta dos de baixo pela sobrevivência (BUENO, 2008, p. 57). *O Chalaça*, por outro lado, efetua uma retomada crítica da malandragem, que toma espaço no aspecto formal do romance, dando-lhe sustentação. A auto-referencialidade e o jogo de máscaras narrativo que caracteriza essa obra permitem vislumbrar a malandragem como uma performance da qual o narrador/personagem se apropria e lança mão a fim de seduzir o seu leitor. O protagonista está ligado à cultura popular, à vida boêmia, mas está mais integrada às elites, seja pelo nascimento ou pela vassalagem. À diferença do romance de Ruy Castro, a obra de Torero joga com a possibilidade de um lado negativo da dialética da ordem e da desordem.

O quinto dos infernos, em sua apropriação da pornochanchada e da chanchada, veicula a malandragem como alienação da realidade social e permite que, por mais paradoxal que possa soar, uma ficção histórica seja desistoricizada, perca o peso dos conflitos históricos, o que não impede, entretanto, que esse texto seja atravessado pela história, emergindo no processo discursivo outras vozes, temporalidades e períodos históricos insuspeitos, como o da ditadura militar. O riso perde seu caráter subversivo, torna-se instrumento de diversão, no sentido de distração e desvio das atenções do público, estimulando seus sentidos mais imediatos, inclusive

os sexuais, com imagens apelativas, mas vazias, como promessas sempre refeitas e nunca cumpridas. Ao reforçar esses estereótipos e as imagens da malandragem, bem como a visão do Brasil como espaço de prazeres, livre de culpas e de dificuldades, a minissérie segue a tradição de produtos audiovisuais da Rede Globo que buscam veicular uma determinada interpretação do país, como aponta Mônica A. Korns (2007). Quando se voltam para a história do Brasil, essas minisséries atuam na produção de uma memória da história, reforçando a autoimagem relacionada à identidade nacional, uma construção imaginária que pretende criar um laço entre os cidadãos, bem como entre o passado e o presente (KORNS, 2007).

A figura do malandro em sua figuração consonante às leis da pornochanchada ressoa em *Independência ou Mortos*, uma vez que o romance gráfico explora as imagens da sexualidade e do erotismo com relação a d. Pedro, veiculadas com fortes tintas de humor. A narrativa malandra atua aqui no sentido de conformar uma visão da diegese segundo o ponto de vista do protagonista, que se torna dominante mas com sua parcialidade ocultada. Assim como nas demais ficções históricas, a (re)figuração de d. Pedro e da história brasileira possuem como expediente fundamental o gesto intertextual, não só com o evidente intertexto histórico, mas com materialidades discursivas diversas, como é o caso dos heróis de histórias em quadrinhos, assim como um arcabouço iconográfico diverso para a composição das cenas e do cenário. Essa atuação heróica da personagem, sua preocupação com o povo, o reforço de sua imagem de marido amoroso (apesar dos casos extraconjugais), dão um tom positivo para d. Pedro, desviando de possíveis aspectos negativos da malandragem em prol de uma visão divertida de seu protagonista, aquele que, apesar de tudo, lutará por seu país.

Em todas as obras analisadas, há uma confluência de diferentes tempos, inerente à linguagem percebida pela ótica dialógica, mas reforçada por se tratar de ficções históricas, em que o tempo em sua marcação e organização canônica é refigurado (dias, meses, anos etc.). As tensões entre presente e passado dão a tônica do narrador de *Memórias de um sargento de milícias*, alimentando a postura irônica dele para com as personagens, destacado quando ele comenta sobre a reação das personagens a respeito da postura das beatas nas procissões: assim, o ato de parar a procissão para rezar durante longo tempo “[...] dava pasto e ocasião a quanta sorte de zombarias e de imoralidade lembrava aos rapazes daquela época, que são os velhos de hoje, e que tanto clamam contra o desrespeito dos moços de agora” (ALMEIDA, 2011, p. 84). Esta passagem reflete o movimento que conduz a relação do narrador com o universo diegético; ele ressoa também na epígrafe que abre *O Chalaça* (1994), de Torero: *Quase fuerunt vitia, mores sunt*, de Sêneca, o que antes era vício, agora é hábito, demonstrando uma visão entre o cinismo e a tolerância acerca das mudanças culturais.

CONVIDADOS DE PEDRO (excurso espacial 3)

Descendo pela Rua da Viola, após uma noitada de lundus, samba e vinho barato, cantando desafios no Bar da Corneta, cortejando as mulheres e suas belezas várias, o homem se perde e quando dá por si está na Rua Pedreira da Conceição, cujo primeiro nome em tempos será um parêntese esquecido, pedra esfarelada por nosso pendor por resumir a designação dos logradouros. A visão converte em linguagem fatos transversos, tempos sobrepostos. Ao longo do caminho, cruzou com homens à espera, olhavam seus aparelhos celular, o que quer que isso quisesse dizer, cavalheiros que aguardavam a postos suas demandas de Graais de Coca-Cola e hambúrgueres, com suas bicicletas e motos com baús e as logomarcas dos aplicativos. Percebe que está na direção do teatro São João. Já não sabe quem é, nem os outros lhe reconhecem. Há pouco ter-se-ia denominado Francisco Gomes, talvez Leonardo, ou vassalo do Príncipe, quem sabe o próprio, alcunhas alternadas conforme a necessidade. A rua que pega é a do Sacramento, ou seria da Lampadoza? Ou Passos? Não é novidade que agora que temos postes os dias se tornaram mais longos, as assombrações e espectros mais esquivos, embora presentes; a noite avança, mas ainda não é tão tarde, gentes se veem nos arredores do Rossio, não o de Portugal, o nosso. A cabeça se questiona sobre o nome do teatro, se não seria de fato São Pedro, quem sabe João Caetano, se não teria sido destruído pelo fogo, nomes que circulam e se agitam na história.

Pensou ter comido algo estragado que nem tudo é desculpável pelo álcool. Na praça, sentou-se num banco a partir do qual via, no centro, um monumento com um cavalo. Com a mão a acariciar o queixo, os olhos semiabertos, questionou-se se não faltava algo, não deveria haver um homem sobre o animal? Malditos vândalos, de pronto pensou, mas não havia sinal algum de destruição. Aqui pelos arredores costumava haver bordeis, não descarto que ainda existam; mais ali para frente, no Campo de Santana, curiosamente, ficava o quartel da polícia, o desejo e a lei num flerte contínuo. São tantas as mulheres, para lá de mil e três, que já não me recordo bem. Alguns nomes assomam com mais força, Domitila, Noêmi, Amélia, Leopoldina. Outros se entrelaçam com esses, Letícia, Agatha, Claudia, Rita, Luise, Victoria, imagens que se e me atravessam, materializando novos corpos, (resto)rias de que se é composto.

E agora-sempre, elas me escapam.

Ébrio, o homem é sempre um vir-a-ser, vir à tona, recompor-se, dar-se conta, dar a palavra, prestar contas. E só depois. Levantando-se do banco, caminha em direção ao monumento, ouve vozes femininas ao longe, distantes, parecem confabular, murmúrios indefiníveis, ecoantes. Olha para sua esquerda e nota um cortejo se aproximando, vindo da Rua

da Carioca. Acorrentado, um homem é conduzido pelo espaço público para que sirva de exemplo sua punição. Ele me olha, acredita ser capaz, também penso que posso vê-lo, insinua dizer-me algo, intuo que seja um convite, ou uma provocação, mas estamos longe, não posso compreendê-lo, talvez não queira. Sei que é um homem morto, foi e será enforcado, alguns acreditam que teria sido logo aqui onde se encontra o cavalo, onde já houve um pelourinho, mas, segundo outros, o cortejo seguirá um pouco mais adiante, pararão em uma Igreja logo depois do teatro, essa sim de Nossa Senhora da Lampadosa, em que o homem poderá pedir perdão por ter ousado o desejo de liberdade, o qual não se sabe em que medida lhe pertencia de fato e o quanto lhe foi sendo atribuído. Líder, é bem possível que tenha se tornado depois, herói póstumo, em retrospecto. Este não ressuscitará ao terceiro dia por mais cristã a figura que lhe tenham pintado, mas o cortejo continuará passando.

Aproxima-se do gradil que circunda a estátua do cavaleiro ausente, observa figuras indígenas, armadas e metonímicas, que primeiro lhe encaram, até levantarem a cabeça e parecer observar algo à distância. Oito postes iluminam as faces pétreas, de baixo para cima reforçam os traços do cavalo, que daqui lhe figuram familiares. O animal lhe olha com ternura e calma. Resolve por atravessar o gradil, as luzes bruxuleiam, ameaçando se apagar, mas permanecem acesas. Uma névoa, como era de se esperar, começa a descer sobre a praça. A pedra de cantaria da base se mostra imponente, mais acima o acesso é protegido pelos guerreiros. Consigo subir na base da estátua, ao dirigir-me à pequena escadaria que me levaria ao bloco principal, sou interceptado pelo homem e sua lança-caduceu. Ele parece me reconhecer, e volta à sua posição, deixando o espaço livre, a ameaça se torna desafio, sei que seria justo se tivesse sido atacado.

Sem muito esforço, estou ao lado do cavalo, imagino que ele se inclina, logo estou montado, o curto espaço do pedestal se expande. Daqui do alto vejo as distâncias, províncias e rios, mas não consigo olhar para quem está abaixo, muito menos para um mendigo que se aproxima da praça. Deitará em um dos bancos, em berço esplêndido. Estático, sigo cavalgando, por campos entretecendo terras, seduzindo plateias, selando pactos. Como a uma espada que se empunha, seguro esse livro que ofereço aos que me esperam. O desespero me toma, quero descer, mas não consigo. Distendido, estou no chão, estou sobre o cavalo, estou em meio ao povo. Um pombo pousa sobre meu chapéu, inabalável, deixando sua assinatura.

A MEMÓRIA DA FUNDAÇÃO: O IMPERADOR PETRIFICADO EM PRAÇA PÚBLICA

Na busca pela consolidação de um imaginário sobre a Proclamação da Independência, sedimentando posições heroicas, em 1862 foi inaugurado o primeiro monumento cívico do Brasil: a estátua equestre de d. Pedro I. Seu local é na hoje chamada praça *Tiradentes*, na cidade do Rio de Janeiro, que durante o Império denominou-se *Praça da Constituição*, por ter sido o lugar de promulgação da mesma pelo imperador, em 1824, e antes se chamava Rossio (ou Rossio Grande), em alusão à praça lisboeta. Um gesto político de intervenção na memória, de consolidação de uma versão determinada do gesto fundador, pelo qual a História se impõe sobre as histórias, tensão que, no entanto, pode ser percebida pela historicidade do objeto e de sua relação com o espaço público, com outros discursos que anunciam a equivocidade de sua referência aos acontecimentos.⁷⁴

Há, como apontado, uma “vontade de memória” que subjaz ao monumento enquanto “lugar de memória” (NORA, 1993), a qual, no entanto, conforme ressalta Mônica Zoppi-Fontana (2014), é “afetada pelos processos históricos que determinam esse mesmo imaginário social sobre o qual ela se aplica” (p. 67). Logo, não se trata de uma vontade autônoma e perene, mas que, atravessada pela história, tem seus sentidos convulsionados pela vivência cotidiana na cidade. Assim como se dá em obras literárias, partindo das premissas de Iser, importa menos a intenção do autor real (no caso, dos construtores e idealizadores do monumento), do que a constituição de um autor e leitor implícitos, a partir da materialidade do monumento, articulada com o discurso do espaço urbano, e de como ele é ressignificado ao longo da história, seja pelos movimentos do povo, seja pelas forças em tensão em determinado período histórico.

Conforme aponta Iara Lis Schiavinatto (2002), a liturgia política é central na constituição do monumento, promovendo a ritualização em praça pública (entendida tanto como o espaço físico quanto como o espaço de disputa política) que integra a construção no imaginário antes mesmo de a estátua estar concretizada. No caso da estátua de d. Pedro, sua inauguração ensejou uma festa cívica de proporções inéditas no Brasil, segundo Paulo Knauss (2010), cujos preparativos mobilizaram a população para a festa pública. A imprensa destacava o impacto positivo da iluminação pelos lampiões; os preparativos envolviam o aluguel de cômodos com janelas para assistir à celebração, a mudança dos horários dos trens, bem como a

⁷⁴ Essa análise retoma aspectos tratados no artigo “Memórias do Império em disputa: sentidos no espaço urbano a partir da análise da estátua equestre de d. Pedro I” (FERRAÇA; LACOWICZ, 2019), de autoria minha e de Mirielly Ferraça, publicado no periódico *Caderno de Estudos Linguísticos*, do Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, em maio de 2019.

presença de produtos no comércio relacionados ao ato: “O movimento da cidade afirmava a festa da imagem” (KNAUSS, 2010).

Em 30 de março de 1862, tem lugar a cerimônia, com as fortalezas da cidade embandeiradas, salvas militares, sinos das igrejas soando e um desfile com representantes da polícia e da Justiça. Na praça, a população cercou a estátua, enquanto a família imperial e autoridades assistiam a tudo da varanda do teatro São João. Após a apresentação de armas das tropas militares, o imperador d. Pedro II e a comissão promotora se dirigiram ao monumento para descobri-lo, acompanhados do hino da independência. Revelado o objeto de mobilização cívica, seguiu-se um ato religioso e a leitura de discursos políticos. O ritual, assim, joga com a simbologia para criar filiações de sentido, cunhar vínculos entre acontecimentos históricos e personagens, sobretudo as autoridades presentes na celebração: “ao destacar o papel das autoridades oficiais na cerimônia de inauguração, explicitava-se que mobilização social em torno da imagem afirmava a ordem institucional do Estado nacional” (KNAUSS, 2010). Dessa forma, não apenas alimentam-se imagens específicas sobre a história, como também são entrelaçados passado e presente; pelo cerimonial, as autoridades são destacadas como os representantes contemporâneos da mítica ali encenada. Evento semelhante ocorrerá no Sesquicentenário da Independência, em 1972, no contexto da ditadura cívico-militar.

Entende-se, dessa forma, a importância que a praça pública representa em termos de mobilização social, atuando na instalação e na manutenção de uma presença na memória nacional, direcionando as formas de compreensão do passado do país e a própria constituição da nacionalidade: “a praça pública e o ato de celebração político são chaves para esboçar de que maneira se traz o passado à tona, buscando, por vezes, revivê-lo” (SCHIAVINATTO, 2002, p. 84). O monumento a d. Pedro atualiza o acontecimento histórico de 1822, integrando-se e corroborando um imaginário que prevê o seu gesto como fundador. Ou seja, o ritual e o monumento participam de um movimento discursivo — e, portanto, histórico e político — pelo qual se procura estabilizar o acontecimento como uma referência na memória, funcionamento do discurso fundador (ORLANDI, 2001). Pensar esses gestos, esses enunciados (pictóricos, escultóricos, verbais), como discursos fundadores é mobilizar uma categoria de análise que busca compreender a historicidade dos sentidos, seus movimentos ao longo da história, seus deslizamentos, rupturas, descontroles. Trata-se de analisar, também, como certos sentidos eleitos se relacionam com sentidos outros, apagados, soterrados, tensão que atravessa a linguagem e manifesta as contradições da história, ou a história em sua constituição enquanto contradição. O discurso fundador inaugura uma nova ordem, mas o faz a partir do já estabelecido, valendo-se de simbolizações anteriores, reorganizadas. Além disso, ele participa

das formas contemporâneas de compreensão do país, indicando os percursos de construção dos sentidos de nacionalidade, uma vez que eles não surgem do nada, mas possuem uma história que os ligam a outras estruturas significantes dispersas ao longo da(s) história(s). A ficção histórica que retoma a Independência e d. Pedro, pela própria escolha, enreda-se na teia de sentidos de fundação, rearticulados em um jogo distinto de posições e efeitos.

Como ressalta Knauss (2010), há uma estrutura narrativa que organiza os 15,7 metros da composição, estabelecendo um conjunto simétrico e escalonado que se arranja a partir gradil de proteção, um octógono que cerca a escultura, em cujas colunas se inscrevem as datas de acontecimentos marcantes relacionados à independência e à figura de d. Pedro. Depois, segue-se a base de cantaria, de 3,3 metros, e o pedestal em granito, de 6,4 metros, com as faces trazendo alegorias de bronze que representam os grandes rios brasileiros (Amazonas, Madeira, Paraná e São Francisco), com figuras indígenas e animais da fauna brasileira; o alto do pedestal é circundado pelos brasões das vinte províncias do império. Por fim, tem-se a figura de d. Pedro sobre o cavalo, de 6 metros, com trajes militares, ausentes as insígnias monárquicas, o braço direito ao alto segura um livro representando a primeira Constituição (elemento que escapa da simetria, o que o coloca em evidência). Na face frontal do pedestal, na cimalha, comparece a inscrição: “*D. Pedro, gratidão dos brasileiros*”.

Dessa forma, afirma-se pela escultura uma leitura que entrelaça um tempo (a cronologia no gradil), um espaço (os rios, povos originários, fauna, simbolizando o Brasil), um sujeito, d. Pedro, e uma ação, a independência (na qual se sobrepõem o grito do Ipiranga e a promulgação da Constituição) (KNAUSS, 2010). Essas imagens propostas pela escultura parecem retomar a interpretação histórica para o ato que se desenvolveu nas décadas de 1850-1860, a partir de testemunhos da época, do depoimento de d. Pedro, de 1823, e de estudos históricos, como os de Varnhagen, de 1854, em que se afirmou a tríade “grito, Ipiranga, figura de d. Pedro”, conformando “um cenário, uma ação, um protagonista para o ato que inaugura a nação” (SCHIAVINATTO, 2002, p. 82). O enunciado da “gratidão”, por sua vez, é a chave de leitura que ressalta o elemento cívico, bem como o uso da memória e da imagem da fundação, explicitando a razão desse (co)memorar. Com isso, o monumento de modo explícito se constitui como “recurso da arte da memória”, com uma “base afetiva da lembrança” para vincular passado e presente (KNAUSS, 2010). A narrativa do monumento se vincula às interpretações históricas, muitas das quais ligadas ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, como a proposta de Joaquim Norberto de Souza e Silva de relacionar o projeto da estátua a d. Pedro à história da constituição e à afirmação da Monarquia, e a de Araújo Porto-Alegre, também membro do IHGB, que sugerira a pose equestre, que evidenciaria elementos bélicos, como a

fadiga do combate, mas também a glória (SCHIAVINATTO, 2002). Procede-se, assim, à reorganização da memória, do tempo e do espaço, hipostasiados, projetados como um sempre-aí e concentrados na imagem do herói, homogeneidade expandida para o espaço e as culturas.

As manifestações de membros do IHGB (instituição acadêmica de caráter privado) demonstram que o debate acerca do monumento a d. Pedro não se limitava à esfera oficial, mas alcançava a sociedade civil, ainda que em um alinhamento com o d. Pedro II, que apoiava o Instituto. Somando-se ainda os documentos do projeto, que buscavam controlar seu desenvolvimento e interpretação, tem-se o “entrelaçamento intertextual da escrita e da cidade” (KNAUSS, 2010), assim como uma percepção mais ampla da autoria da estátua equestre.⁷⁵ O debate público e a construção do imaginário implicam-se mutuamente com a praça pública, a história museificada no espaço, petrificado no centro urbano, que registra uma memória e instiga o contínuo rememorar e comemorar, para impedir que se esqueça do herói e da história.

O “nós” como amarramento do nacional

Dessa forma, sob a evidência totalizante da história nacional (as ilusões de transparência e unidade das representações), é imposta a exaltação de um recorte específico de personagens e acontecimentos históricos, o que materializa no espaço urbano as relações de poder desiguais, operando o apagamento de outras versões e interpretações. Não se quer dizer que, do ponto de vista estatal e monárquico, poderia ou se conseguiria ser diferente, mas se entende a importância de olhar para as lacunas e as margens da história, problematizando o que aparece como óbvio ou evidente, pondo em crise a forma como se naturalizam percepções e opiniões sob o véu da neutralidade e mesmo de critérios científicos ou acadêmicos. Um desses efeitos de evidência e de totalização é o “nós” que subjaz ao enunciado da “gratidão”, pois institui “brasileiros” como uma imagem homogênea, fomentando a ilusão de unidade que apaga “todo indício de divisão interna” e unifica “vozes dissonantes numa só voz” (ZOPPI-FONTANA, 2014, p. 67).

Esse nós-nacional está implicado, por sua vez, na própria constituição desse monumento como um patrimônio (que oficialmente se deu em 1978, pelo Instituto Estadual do

⁷⁵ Para o desenvolvimento do monumento, foi realizado um concurso que premiou o projeto “Independência ou Morte!”, de João Maximiano Mafra, professor de Pintura Histórica na Academia de Belas Artes, principal centro de criação no Brasil da época. Por não haver tecnologia no Brasil, Louis Rochet, artista francês com certo renome e que havia ficado em terceiro lugar no concurso, foi encarregado de realizar a obra, na França. Knauss (2013) argumenta, entretanto, que se pode tomar Rochet como o autor do monumento, uma vez que sua concretização teve “adaptações que inscreveram na concepção da obra a marca do escultor francês [...]” (p. 126), além da qualidade da realização.

Patrimônio Cultural, INEPAC). A noção de patrimônio corresponde ao investimento de um caráter hereditário sobre a construção, criando um “vínculo que funda o imaginário de unidade entre os cidadãos de um país” (FEDATTO, 2012, p. 92), o qual se sustenta na afetividade para com o passado, para com o que se herdou, como se dá com as relações familiares, mas passando a significar também o espaço nacional. Conforme ressalta Fedatto (2012), a partir das proposições de Benveniste sobre a relação de pessoalidade, o “nós” não configura apenas uma pluralização, pois não se trata de seres idênticos, mas da conjunção do eu (caracterizado por unicidade que de início contradiz essa integração) com o não-eu. Assim, “a pessoa verbal no plural exprime uma pessoa amplificada e difusa: ‘o ‘nós’ anexa ao ‘eu’ uma globalidade indistinta de outras pessoas” (FEDATTO, 2012, p. 92). O *nós nacional* “produz um plural de igualdade que deseja ser a delimitação da nação através da repetição dos iguais, é um *nós inclusivo* no qual ninguém diz ‘eu’” (FEDATTO, 2012, p. 93), suprimindo-se, dessa forma, a possibilidade de um “nós exclusivo”, prenhe de fronteiras internas. Trabalhando sobre um imaginário de unidade, o “nós” passa a referir mais que à instância enunciativa, dêitica, mas à própria nacionalidade, representação da coletividade indefinida. No cruzamento das noções de patrimônio e de nacionalidade, compreende-se o processo de manutenção do memorável, de controle institucional do imaginário: “O que está em jogo no gesto patrimonial é o **controle do memorável**, a conjuração do singular, do inconveniente, da surpresa, do indeterminado. Trata-se de impedir o perigo de uma transmissão que seria vaga [...]” (ROBIN, 2016, p. 436 – grifo meu).

Com isso, o “nós” que subjaz a “gratidão dos brasileiros”, ao jogar com a noção de nacionalidade, busca apagar as divisões e contradições da sociedade, ampliando para todos os grupos o que seria próprio de um. Trata-se da expressão de “uma voz única como metonímia de uma vontade única; um corpo imaginário uno como metáfora de um sujeito coletivo” (ZOPPI-FONTANA, 2014, p. 68). A proclamação da independência estabelece uma nova ordem de filiação da memória, o novo que se envolve no efeito de permanência, articulando seus sentidos “para frente e para trás” (ORLANDI, 2003, p. 14), o que permite compreender o enunciado de “Independência ou morte!” em seu caráter fundador, com o qual pretende se enleiar a voz enunciativa da gratidão no monumento. Conforme coloca Guimarães (2003), ao analisar a pregnância desse enunciado, sua força de fixação, enquanto significação do acontecimento e possibilidade de ser repetido sob aparência de transparência, tanto o grito do Ipiranga quanto a convocação da Constituinte se relacionam, de fato, com o desejo político de proprietários brasileiros e portugueses radicados no Brasil de que d. Pedro não voltasse a Portugal e de que o país não perdesse sua autonomia frente à ex-metrópole: “o imaginário sobre

nossa ‘independência’ interpreta como ‘universal’ para todos os brasileiros o que era específico para uma classe social” (GUIMARÃES, 2003, p. 30).

Dessa maneira, “a enunciação inaugural da nação brasileira é uma enunciação sobre a sobrevivência dos proprietários de terras” (GUIMARÃES, 2003, p. 30), o que diz respeito ao estabelecimento como universal da história do colonizador (mesmo no caso dos brasileiros, os nascidos aqui, cujo antepassados eleitos são sempre os europeus), pautada em uma linearidade temporal eurocêntrica que silencia a existência de outros povos. Por isso, no imaginário do estabelecimento do Brasil como corpo político, por meio da figura de d. Pedro e de seu ato inaugural, as datas que aparecem no gradil de proteção do monumento evocam o heroísmo do imperador e sua importância como líder e exemplo; daí apresentarem o que seriam as datas mais importantes de sua vida, como o nascimento, casamentos, o dia do Fico, sua aclamação, coroação, ratificação da primeira Constituição, dentre outros. Entra em cena, portanto, o conceito de *persona*, que “além de abarcar o foro íntimo, a personalidade do indivíduo, molda-se pelo artifício com que sua figura é externamente elaborada, ou seja, aquilo que de-fora lhe confere sentidos sociais, políticos, eficácias num jogo de representações e anseios políticos” (SOUZA, 1999, p. 36). Essa figura irá se constituir a partir das redes de poder, que visualizaram e visualizam em d. Pedro o potencial mediador e simbólico para a consolidação do Estado autônomo, bem como o estabelecimento de uma imagem de Brasil e, por conseguinte, de brasileiro. A noção de imperador se constrói, portanto, enquanto lugar de um contrato social: “o modo intenso e cortante com o qual d. Pedro significa o corpo político, capaz de sintetizar a soberania, a grandeza, o contrato de um país” (SOUZA, 1999, p. 37).

A ilusão de representatividade criada pelo monumento a d. Pedro promove uma violência discursiva que reitera a própria violência da colonização e dos encontros entre culturas. No entanto, não havendo controle absoluto sobre os sentidos e como eles circulam na praça pública, espaço de embate, de manifestação do dissenso, outros discursos podem ser escavados, inscritos ainda na tentativa de controle político-ideológico e pedagógico do Estado, mesmo que pela ausência, pelo não-dito, pelo silêncio (FERRAÇA, LACOWICZ, 2019). Esse silêncio se dá tanto para com as populações africanas escravizadas quanto para com os povos originários da América. No caso desses, na escultura, eles surgem como símbolos, associados às representações da fauna e da flora brasileiras, esculpidos entre animais (tamanduá-bandeira, tartaruga, anta etc.), portando armas como lança e arco e flecha. Funciona aí uma espécie de presença-ausência que leva à produção da invisibilidade dos ameríndios, uma vez que os nativos e a natureza são colocados em correspondência, participando de um mesmo plano, o símbolo de uma natureza inabitada, virgem, a ser colonizada, civilizada. Esse aspecto é corroborado pela

posição em relação à estátua equestre em si, no conjunto da obra, que se encontra sobre essas figuras, como um herói salvador e libertador.

A passagem das figuras dos indígenas, no pedestal, para a de d. Pedro, no topo, ocorrendo de modo direto, produz o apagamento do processo de colonização, como se da chegada dos portugueses à América ao momento da Independência houvesse um salto. Retomam-se, dessa forma, os discursos relacionados à própria ideia de “descoberta do Brasil” pelos portugueses, que carrega em si a noção de que se tratava apenas de uma extensão de terra, bem como de que os povos aqui apenas esperavam pela mão salvadora dos europeus: “há uma ruptura histórica pela qual se passa do índio para o brasileiro, através de um ‘salto’” (ORLANDI, 2008, p. 66). Assim, os povos originários são figurados como imagens da natureza e do passado, ao qual o presente se sobrepõe, pela figura de d. Pedro, como imagens de progresso e modernidade. O afastamento para o passado dessas figuras, e seu isolamento com relação ao presente, se dá ao lado do silenciamento dos negros, base que sustentava o sistema de produção, presença maciça na constituição do povo e das culturas brasileiras, na história da colonização do Brasil (o lapso temporal que se omite no enunciado do monumento), mas também na história do Império, já que a escravidão acompanhou praticamente todo esse período.

Da historicidade do objeto de memória

Pelo que consta, segundo Knauss (2010), a ideia inicial da escultura foi aventada em 1825 na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, já tendo sido sugerida no folheto *Despertar Constitucional Extraordinário*. Problemas políticos, a queda da popularidade do imperador e sua consequente abdicação, em 1831, fizeram arquivar o projeto. Em 1839, é retomado, com uma comissão promotora lançando a iniciativa para arrecadar fundos. Como ressalta Knauss (2010), parece haver um sentido político implícito ao projeto, advindo de um contexto de crítica à regência e à reiteração da monarquia, sendo significativo que no ano seguinte à retomada tenha se dado o Golpe da Maioridade, a antecipação da subida ao trono de d. Pedro II. Apenas em 1853 o projeto engrenaria, com a nomeação de uma nova comissão de promoção e execução, pela Câmara do Rio de Janeiro; no ano seguinte o IHGB passaria a dar seu apoio.

O processo de promoção da imagem, da proposição da ideia, passando pela criação da comissão, pelo concurso, cerimônia, até a efetivação da obra, não impediu elementos dissonantes no gerenciamento da memória. Assim, se um poema no dia da inauguração exaltava a relação entre d. Pedro e Tiradentes, em vista de a praça ter sido o local de martírio do

inconfidente, um artigo de Teophilo Benedicto Otoni, no *Diário do Rio de Janeiro*, se opunha à homenagem, questionando a Independência como obra de apenas um homem; lembrava também que “a Constituição foi outorgada e não uma construção da Assembleia, e levantava a hipótese de que o processo de abdicação foi antes um ato popular liderado pelo partido liberal” (KNAUSS, 2010). Ademais, reforçava-se a importância de Bonifácio e se exaltavam as inconfidências e o movimento pernambucano de 1817. Outros textos ainda sublinhavam essas contradições na figura heroica ou em seu ato, seja indicando o fechamento da Assembleia, seja apontando as Cortes portuguesas como causa, mesmo que indireta, da independência (SOUZA, 1999). Dessa forma, o Estado governa espaço e saberes, fixando em um lugar de circulação e convivência diária a memória da fundação nacional, no entanto, este processo não é livre de falhas, descontrolo de sentidos que se percebe tanto pelas vozes críticas contemporâneas à inauguração, como pelas próprias contradições inerentes à história e à língua. Outros sentidos irrompem, muitos dos quais a partir da própria personagem histórica que é (re)figurada pelo monumento. Com a República, o nome do local foi alterado para Praça Tiradentes, atuando na memória sobre o Império e contribuindo para a obliteração da estátua. Ainda local de encontros, de manifestações e festividades, perdeu-se o vínculo direto com o monumento, sendo comum o não conhecimento de quem é a figura ali retratada. Tornou-se, de fato, um lugar de memória, na acepção de Nora (1993), enquanto lugar em que a memória “se cristaliza e se refugia”, por conta da perda de sentido do passado, perda problemática na medida em que se opera, como já apontado no início da tese, o esquecimento de um conjunto muito mais complexo de histórias e temporalidades que a superfície do bronze por vezes engana.

O discurso fundador que se manifesta pelo monumento, enquanto componente de um arquivo urbano, estabelece um ponto de ruptura na história, reorganizando acontecimentos para lhes dar aparência de coerência e linearidade, atualizando compreensões sobre o passado e sobre o futuro, gerenciando tanto memória quanto os projetos de país, os quais se integram em percepções específicas sobre o que é ser brasileiro, a autopercepção presente. A imagem de d. Pedro que neles comparece também apaga elementos de sua trajetória e da maneira como era encarado pela população; além disso, a própria historicidade do monumento é desviada da atenção pela imponente do herói, cuja postura intenta convencer o seu espectador de que ele, d. Pedro, irá consolidar a nação e será seu defensor perpétuo.

Sobre essa pedra se constrói um país... Para quem?

4 PROMESSAS DE DOM PEDRO: ENTRE DONJUANISMO E FUNDAÇÃO

As obras que serão trabalhadas neste capítulo constroem imagens de d. Pedro que dialogam com a noção de monumento, materializada na estátua equestre e base de uma percepção de história e de personagem segundo a noção de herói, sujeito movido por uma vontade que se converte no motor dos acontecimentos, assim como em modelo de conduta. Nesse sentido, essas ficções históricas parecem retomar aspectos dos romances nacionais do século XIX na América, romances históricos que compartilhavam o interesse na constituição da nacionalidade, estabelecendo com os leitores redes de integração que lhes permitissem perceber-se como parte de um grupo maior, de uma nação, com um passado comum. Essas obras, às quais Doris Sommer (2004) chama “ficções de fundação”, estariam construídas, segundo a leitura da autora, a partir do entrelaçar de projetos nacionais e do desejo erótico (heterossexual e produtivo, consubstanciado no casamento), pelo qual os afetos e paixões que levariam aos casamentos são articulados a uma espécie de desejo pela formação da nação. Nessas obras, portanto, em geral, os obstáculos a serem superados pelo casal protagonista seriam exteriores a eles e diriam respeito a diferenças sociais, regionais, étnicas, cuja superação poderia se concretizar em um novo espaço, a nova nação na qual os amantes poderiam satisfazer seus desejos de união. Assim, quanto mais resistência houvesse, mais estimulado seria o desejo, que será mobilizado para os caminhos do matrimônio, da constituição de uma prole para povoar o novo.

A popularidade dessas narrativas e mesmo a permanência de alguns de seus temas demonstram o forte poder de sedução desses romances e das aventuras ali encenadas, fascinando os leitores por meio de uma retórica erótica (SOMMER, 2004) em que se sobrepõem Eros e Pólis, a felicidade doméstica e a prosperidade nacional, o privado e o público. Dessa forma, escrever a América, seus estados nacionais independentes, era também escrever a intimidade das famílias, os modelos de conduta, o que se esperar do futuro, bem como as tensões com a tradição, com os limites impostos ao desejo, os conflitos privados que dialogavam em alguma medida com os conflitos mais amplos da história. Essas obras, segundo Sommer (2004), possuem pontos de contato que, no conjunto, lhes dão certa coerência como significativas do período pós-independências das colônias americanas; o cerne dessa relação está no contato entre as personagens que se amam: “A coerência deriva do projeto comum de construir reconciliações e amálgamas de grupos nacionais, representados nas obras pelos amantes, destinados a desejar um ao outro” (SOMMER, 2004, p. 40). Com isso, a narrativa desses romances segue uma fórmula baseada na solução incessante de conflitos, por meio da

qual se opera certa compensação por uma história maculada (SOMMER, 2004), imaginariamente integrando e preenchendo lacunas e fissuras tanto da formação do país quanto do próprio modelo de família que ali se desenhava. O amor romântico se torna, assim, a chave para superar a fragmentação política e histórica (SOMMER, 2004).

Essas ficções históricas, inseridas no conjunto dos romances nacionais, são de fácil identificação nos países da América Latina, pois se referem a textos que foram, ao longo do tempo, sendo adotados como literatura canônica e leitura escolar, uma vez percebido o seu potencial para amalgamar o imaginário da nação, redefinindo imagens do passado ao mesmo tempo que projetavam caminhos futuros: “Por vezes incluídos em antologias didáticas e encenados em peças teatrais, filmes e séries de televisão, os romances nacionais são em geral tão facilmente identificáveis quanto os hinos nacionais” (SOMMER, 2004, p. 18). Igualmente, enquanto textos imbuídos do caráter de fundação, passam a definir questões de identidade, de autoimagem desse público leitor, integrando uma memória, um projeto e a prática de vivências cotidianas. O elemento amoroso, por sua vez, molda os afetos, enredando os leitores para se engajarem numa proposta de compreensão do nacional (de modo sobremaneira inconsciente), pelo que se ressalta na narrativa um tom fantasioso, subjetivista, para dialogar mais diretamente com o plano das emoções: “As histórias latino-americanas do período de construção da nação, portanto, costumam ser mais projetivas do que retrospectivas, mais eróticas do que baseadas em dados” (SOMMER, 2004, p. 43).

Romances como *A marquesa de Santos* (1925) e *As maluquices do imperador* (1927), de Paulo Setúbal, *O coração do rei* (2008), de Iza Salles, e o filme *Independência ou Morte* (1972), ao (re)figurarem d. Pedro, atualizam discursos de fundação, apropriando-se de elementos daquelas narrativas oitocentistas, articulados em seus próprios projetos narrativos, nos quais, em alguma medida, comparece a discussão em torno da nação e do que é ser brasileiro. Assim, em grande escala, retoma-se a relação entre a produção artística e a constituição de uma filiação nacional, de uma comunidade imaginada, de um “nós nacional”. Os romances de Paulo Setúbal procedem dessa maneira enfatizando os vínculos entre a história do Brasil e a história de São Paulo, tanto pela valorização de personagens paulistas e do estado como lugar de inauguração do país, bem como pela assunção de um local enunciativo em que se marca a voz paulista. Essa postura se verifica na atuação do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, conforme aponta Lilia Schwarz (1993), no sentido de fazer da história regional a história brasileira, confundindo-as por um efeito metonímico. O filme de Carlos Coimbra, por sua vez, inserido no contexto da ditadura militar e com uma orientação épica e nacionalista bastante cara ao período, assume também a posição fundadora, participando do ambiente

comemorativo dos 150 anos da Independência do Brasil, ativando relações entre passado e presente que acabavam sendo direcionadas para a valorização do momento contemporâneo. O romance de Iza Salles, publicado em 2008, em uma rede que conecta os momentos das narrativas anteriores, dispersos ao longo do século XX, é o texto com publicação mais próxima de nós. Ainda que não seja tão explícita nele um projeto de afirmação nacional pela arte, o romance foi lançado no contexto das comemorações do bicentenário da chegada da família real portuguesa. A (re)figuração de d. Pedro não deixa de retomar as possibilidades de sua heroicidade, mas de modo mais consciente esses traços são postos em questão, sugerindo uma leitura outra nas fissuras do monumento. Em todo caso, o discurso fundacional ali comparece, apropriado em imagens fortes e sedutoras dos acontecimentos históricos.

Essas narrativas buscam, desse modo, por meio de um diálogo com os procedimentos das ficções oitocentistas, atualizar um imaginário de início da nação que, no caso, está concentrado na figura de d. Pedro e, sobretudo, no grito do Ipiranga e em sua simbologia. Com isso, buscam integrar-se na rede de sentidos que constitui o discurso fundador, cuja aparência de estabilidade, homogeneidade e coerência a ele atribuída é pertinente para os projetos desses textos de se instaurarem, eles próprios, como marcos de ruptura e construção do novo (mas sempre enleados nos sentidos prévios). Os discursos fundadores são “espaços de identidade histórica: é memória temporalizada, que se apresenta como institucional, legítima” (ORLANDI, 2001, p. 13); nota-se, assim, o esforço de cristalização de imagens, de controle do imaginário sobre a nação e sobre a identidade nacional.

Curiosamente, o movimento em torno dos gestos e discursos inaugurais, nas ficções tratadas neste capítulo, ocorre ao lado de uma (re)figuração de d. Pedro para a qual deriva o mito de Don Juan, personagem que está na contramão do institucional e dos valores aceitos, figura que busca fugir das normas e burlar a ordem consolidada pela instituição, portador da força erótica marcada pelo desperdício, pela não contenção. Essa ocorrência, aparentemente paradoxal, chamou-me a atenção para tentar entender como elementos em princípio contraditórios estariam funcionando dentro da mesma obra, não apenas não se anulando, mas reforçando-se mutuamente. As considerações de Doris Sommer sobre a relação entre amor e nação são indicativas da possibilidade do erotismo amarrado ao patriotismo, no entanto, com o donjuanismo, ocorre um deslocamento do tipo de amor produtivo, vincado na família, preconizado pelas ficções de fundação.

4.1 DESENCONTROS: DISCURSOS/NARRATIVAS DE FUNDAÇÃO E DON JUAN

A imagem mais popular do mito de Don Juan, de certa forma limitadora (talvez por isso ampla e índice de uma verdade performada pela linguagem cotidiana), é a que o percebe como sedutor, ávido pela próxima conquista, incapaz da permanência e de laços duradouros como o do casamento (ou que se pretendem a tal). Essa personagem assume o estatuto de mito pela forma como se desprende da obra ficcional, navegando por entre discursos e obras, assomando como uma espécie de fantasma que contribui para configurar a própria realidade. Nesse sentido, sua construção mítica é complexa, distendida no tempo e no espaço, não podendo ser subsumida ao que teria sido sua primeira aparição ficcional, na peça *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra* (2004), de 1636, atribuída ao frei Tirso de Molina, pseudônimo do Frei Gabriel Téllez. Enfatizo o “teria sido” pois, mesmo nessa obra inaugural do mito, a heterogeneidade e a dispersão da autoria é verificável, devido à possível existência de versões anteriores a esse texto (pré-textos), do mesmo autor, mas reelaborados constantemente por meio de suas encenações e pelas mãos dos atores (GONZÁLEZ, 2004). Dessa maneira, da personagem literária ao mito, ocorreram mudanças que impulsionaram sua maleabilidade e fragmentariedade, um feixe de imagens girando em torno de alguns núcleos em constante deslocamento: “[...] o mito sofreu transformações estruturais profundas, nas quais se registravam notáveis mudanças históricas e ideológicas. *Don Juan* é, assim, uma obra coletiva e freqüentemente contraditória [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 129).

Ainda assim, persiste a imagem do sedutor, cujo fascínio que provoca parece superar seu desgaste, renovação constante que faz dele um “foco de imagens” (RIBEIRO, 1988, p. 9). A sedução se verifica no campo político e social encenado pelas ficções de fundação, na medida em que “era a sociedade civil que devia ser cortejada e domesticada após a independência dos crioulos”⁷⁶ (SOMMER, 2004, p. 21); daí a pertinência para os projetos hegemônicos de uma retórica do amor e da sexualidade (sobretudo a do lar, o romance doméstico, produtivo, capaz de frutificar). Esse encanto, que alguns autores também relacionam com o funcionamento da indústria cultural, é um dos pontos de contato possíveis entre *donjuanismo* e *fundação*, ainda que nessa, em princípio, trabalhe-se com uma noção de paixão que, ao menos em aparência, aponta para a consolidação de casamentos, gerando uma descendência.

Outro ponto de aproximação tem a ver com o jogo que ambos realizam sobre o tempo, a manipulação das imagens de temporalidade, de sua percepção em torno da história da nação

⁷⁶ O termo aqui surge na terceira acepção do verbete no dicionário Aulete Digital: “Dizia-se de pessoa de ascendência europeia nascida nas colônias europeias da América, e de seu dialeto”. Muito mais comum em espanhol, a tradução literal de “criollo” para o português é controversa, pois carrega em nossa língua um teor fortemente pejorativo para se referir às pessoas negras ou afro-descendentes. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/crioulo>. Acesso em: 01 de set. de 2020.

e do povo. Mario González afirma Don Juan como um mito do poder (insurgente, não limitado pelo poder terreno, que será sempre denunciado em sua hipocrisia), cuja força está apoiada na “ausencia de la noción de tiempo, ausencia propia del mito” (GONZÁLEZ, 2001, p. 212), atemporalidade representada pelo absoluto oposto ao eterno: o instante. A atemporalidade do mito de Don Juan está calcada na forma como a personagem anula os tempos em prol de um presente contínuo, ininterrupto: seus malfeitos não lhe provocam culpa alguma, pelo que lhe ausenta o passado; tampouco está preocupado com o futuro, furtando-se a planos a médio e longo prazo. Esse aspecto fica evidente na fala “Cuan largo me lo fiais”, presente na peça inaugural do mito *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (2004), mote reiterado em outras encarnações do mito para se afirmar que sempre há muito tempo pela frente, e bem por isso não é preciso se preocupar com os pecados, o arrependimento podendo ficar para depois. Don Juan vive, portanto, numa sequência de instantes absolutos, apenas preocupado com a próxima e imediata conquista, rapidamente esquecendo-se da anterior.

O discurso fundador, por sua vez, joga com a redefinição do passado e do futuro ao instaurar a ruptura, criando “uma tradição de sentidos projetando-se para a frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente” (ORLANDI 2001, p. 14). Esse “efeito do novo”, entranhando-se na memória, dá a sensação de um estar sempre aí, inventando uma nova tradição a partir de uma rede de sentidos prévios, reorganizando imagens do passado e do futuro, a memória e os projetos. O permanente da fundação, enquanto manutenção imaginária de um estado de coisas, está no exato oposto do instante, pontual e instável, de Don Juan, pronto a desmoronar em meio aos tempos. No desencontro, tocam-se no possível eterno da atemporalidade que mobilizam.

Há ainda um último ponto de contato entre as ficções de fundação e o mito de Don Juan, possivelmente o mais importante, que será analisado neste capítulo; ele incide na forma como dom Pedro se enleia em um imaginário e nos discursos fundadores, principalmente na questão do *contrato*. Trata-se da “promessa”. Nos romances nacionais, o casal de amantes projetava um ideal de relacionamento, semelhante a um “retrato de casamento” (SOMMER, 2004), que só poderia se efetivar em uma sociedade alternativa, por ser construída. Essa união, portanto, “[...] se torna o princípio mediador que impele a narrativa como se fosse uma **promessa**” (SOMMER, 2004, p. 33 – grifo meu). A promessa, desse modo, está vincada na sedução da narrativa, mobilizando as personagens a aderirem a pactos e a filiações. Historicamente, a personagem d. Pedro se apresentou como partícipe de um contrato pelo qual dava sua palavra pela independência do país, sendo alçado à condição de imperador “ao *manter o poder real, executar as leis fundamentais, o código da nação, sustentar uma constituição*

liberal e a posse, a circulação de bens e a sua preferência pelo Brasil em detrimento de Portugal [...]” (SOUZA, 1999, p. 149 – grifos da autora). Tem-se aqui uma noção de *contrato social* gestada na esteira da leitura dos pensadores iluministas e liberais, que se disseminou no Brasil no século XVIII e XIX (SOUZA, 1999).

Por meio da “adesão” das câmaras, representantes dos interesses das elites (mas nas quais surgiam pontualmente vozes dissonantes ligadas às outras camadas da população), a partir de um processo de debates, divulgações escritas, compromissos, alianças, foi sendo construída a imagem de d. Pedro como imperador, sua *persona*. O contrato e o conceito de adesão insuflavam o processo de uma orientação liberal, redefinindo as relações entre soberano e sociedade, noções que vinham sendo divulgadas e discutidas no Brasil desde finais do século XVIII, irrompendo naquele momento em que a autonomia do país era desafiada. As câmaras, um modelo e prática antigos, mas redimensionados em relevância, tornaram-se a forma de as elites administrarem o poder local, atuando como “o contratante que celebrava com o príncipe um pacto modelado pela monarquia constitucional, engendrando um contrato liberal” (SOUZA, 1999, p. 147). Esse contrato, por sua vez, era celebrado na praça pública, pelas festas que conformavam a autoridade e a visibilidade do poder (SOUZA, 1999). A *persona* do imperador, dessa forma, ocupa o espaço urbano.

A construção da *persona* do imperador antecede os acontecimentos da Independência. Nesse sentido, destaca-se a rebelião dos Batalhões Portugueses, de 26 de fevereiro de 1821, que exigiam que o d. João VI, ainda no Brasil, jurasse a Constituição portuguesa por ser escrita. Em tal contexto, d. Pedro conseguiu conduzir as negociações entre batalhões e rei, demonstrando sua capacidade de liderança e de gerenciamento da cena pública: “pela primeira vez, D. Pedro surgia em praça pública, no jogo de cena, para resolver um impasse político, e vinha cercado de elogios, que o erigiam num *anjo da paz*” (SOUZA, 1999, p. 96 – grifo da autora). A construção da figura do herói, portanto, tem uma história e autores que ultrapassam a figura do indivíduo na qual a heroicidade é encarnada; há um processo pelo qual a soberania se encarna na *persona* do imperador, que vai surgindo como “uma saída política e social para as elites, garantindo a manutenção da ordem e, ao mesmo tempo, a autonomização do Brasil diante de Portugal” (SOUZA, 1999, p. 107). A constituição dessa *persona* indica como a figura de d. Pedro mediou a elaboração de uma primeira noção de Brasil, como corpo político autônomo, significando-o, sintetizando “a soberania, a grandeza, o contrato de um país” (SOUZA, 1999, p. 37), aspectos que são reativados e atualizados pelo monumento.

A noção de contrato se mostra importante para pensar as (re)figurações de d. Pedro, na medida em que ela implica sentidos relacionados à promessa, tanto de libertar e criar o país

quanto de ser seu defensor perpétuo (conforme o título que lhe foi concedido em 13 de maio de 1822). Nesse movimento de sentidos, no engajamento e na performance que constitui a relação de d. Pedro com o país, cria-se uma inter-relação simbólica entre Brasil e o imperador; de certa forma, “ao mencionar o Brasil ou D. Pedro, o outro vem de imediato e necessariamente. Um se faz gêmeo e análogo do outro, ganhando uma condição quase mítica ao se imbricarem naquilo que se consolidou e cristalizou na memória nacional como a origem do Brasil independente” (SOUZA, 1999, p. 17). A promessa do imperador será também a promessa de um país, que deverá ser refeita, reiterada, sempre oscilante entre sua manutenção e sua ruptura.

O casamento, forma de contrato e comprometimento, pode ser lido nas ficções fundacionais como metonímia da integração nacional, da manutenção do disjuntivo do povo, um pacto de união que também se projetava na figura do líder, d. Pedro. Ele, por sua vez, como uma das partes do contrato, engendra a promessa de constância frente ao país, juras de fidelidade. Apaixonadamente políticos, os romances de fundação, assim como as (re)figurações de d. Pedro nas quais assoma o donjuanismo com mais força, tinham “o encanto da promessa que se transformou em amargura diante da fraude desmascarada” (SOMMER, 2004, p. 18); o projeto de construir um país que se mostrou um engodo, um engano, mas que a ficção buscava emendar, administrando os estilhaços do real. Na impossibilidade de cumprir a promessa, no caráter mesmo inevitável dessa frustração, a fundação encontra o mito de Don Juan.

4.2 DONJUANISMO: A PROMESSA, O CASAMENTO, O ENGANO

Na insurgência contra as regras e no insaciável de seu desejo, Don Juan se vale da promessa, sobretudo a promessa de casamento, manipulando expectativas e valores de seu público: sua sedução se dá, sobretudo, por meio do discurso. Ironicamente, em sua inconstância, a promessa vem a ser um dos elementos que persistem no mito literário e cultural do burlador espanhol, sem que necessariamente dependa de uma formulação explícita e verbalizada para se fazer presente, uma vez que, enquanto performance, ela atua no jogo entre as personagens, nos atos pelos quais falam os corpos que ocupam a diegese. A sedução donjuanesca envolve um jogo que se dá pela língua e pelo corpo, um corpo falante cuja atuação escancara a cisão interna da própria promessa, bem como o problema da relação entre palavra e realidade.

Segundo Ian Watt, Don Juan participa de um grupo de figuras literário-culturais que, além de simbolizarem a constituição do individualismo moderno (assim como Dom Quixote, Fausto, Robson Crusoe), se articulam por um campo fronteiriço, ambiguidade ontológica que se constata por, ainda que não sejam reais ou históricos (ou personagens referenciais), o público

lhes concede certo grau de realidade (WATT, 1997). Há uma memória que se constrói sobre eles, que permeia a forma como vemos e organizamos o mundo e, inclusive, a maneira como vemos a nós mesmos. O mito, dessa forma, é uma figura agregadora de sentidos que circulam e são atribuídos ao longo do tempo, segundo contexto de apropriações e entrecruzamentos intertextuais. Na literatura o mito torna-se, principalmente, um princípio organizador, seja do universo diegético, seja da proposta estética engendrada pelo texto. No que diz respeito ao *donjuanismo*, principalmente no que ele possui de relação possível com os discursos fundadores e com as obras aqui estudadas, a promessa parece constituir um de seus elementos centrais, instrumento de seu poder perante as demais personagens, por meio do qual desafia e subverte os valores da sociedade, sobretudo o da honra, evidenciada em seu caráter de aparência.

Compondo a sedução donjuanesca, a promessa, enquanto discurso, manifestação de linguagem historicamente constituída, traz o corpo e o inconsciente para o jogo, havendo sempre um a mais que irrompe e fratura de modo inevitável o ato. Essa formulação se pauta na maneira como Shoshana Felman (2003) mobiliza a noção de performativo de J. L. Austin, inserida na teoria dos atos de fala, como chave de leitura da performance teatral, da sedução e dos atos discursivos do *Don Juan* de Molière e do *Don Giovanni* de Mozart (e em grande medida pensando no mito de maneira ampla). Em contrapartida, o mito de Don Juan possibilita lançar uma nova luz sobre a teoria de Austin, sua própria performance teórica.

Don Juan, ao prometer e romper promessas, ressalta o problema do “performativo”, com o qual se relaciona o *escândalo da sedução*, enquanto um abuso e uma violação que retira algo de seu lugar devido, introduzindo um desvio. O escândalo diz respeito, assim, à relação a uma vez incongruente e indissolúvel entre corpo e língua, à sedução do corpo na medida em que fala, à promessa de amor que é, por si própria, uma promessa inalcançável (FELMAN, 2003, p. 5). Os atos de fala permitem pensar sobre o que ocorre e produz efeito entre corpos que falam (e agem), navegando entre o conhecimento e o prazer, entre a verdade e a satisfação/felicidade, entre o saber e o não-saber, tirando daí, inclusive, a possibilidade do erotismo em teorias conceituais e no encontro entre disciplinas e línguas.

Com isso, é contraposta a ilusão sustentada pela história da filosofia de que a única questão sobre a linguagem teria a ver com sua “verdade” ou “falsidade” (FELMAN, 2003, p. 6), que pressuporia uma relação direta com o referente, ignorando tanto o descompasso entre forma e conteúdo, como a historicidade dos enunciados. Em princípio, para Austin, verdade e falsidade seriam aplicáveis apenas à categoria de enunciados que ele nomeia “constatativos”, que buscam realizar uma afirmação de fato e corresponder a um estado de coisas no mundo. No entanto, não seriam válidas para os enunciados “performativos”, por meio dos quais um ato ou

performance é conduzido pela enunciação, como o “Eu aceito” em um casamento, evidenciando-se a relação com o contexto enunciativo: “E uma vez que, nesse caso, falar é agir, enunciados performativos, na medida em que produzem ações, e constituem operações, não podem ser logicamente verdadeiros ou falsos, mas apenas serem bem-sucedidos ou malsucedidos, serem ‘felizes’ ou ‘infelizes’” (FELMAN, 2003, p. 7)⁷⁷. A possibilidade de falhas do performativo se daria pelo ato errar o alvo (*missfire*), em que o resultado pretendido não é alcançado seja por uma falha no ritual (não se cumprem requisitos de situação e autoridade para o ato), seja pelo “abuso”, em que se manipula a situação e finge-se ambicionar certo resultado (quando se promete algo que não se pode ou não se quer cumprir).

A reflexão de Austin é conduzida para a compreensão de todo enunciado como performativo (pois dizer é fazer), superando a dicotomia entre eles e os constataivos. Dessa forma, chega-se à noção de “ato ilocucionário”, relativa à performance discursiva, ao contexto de interlocução. Trata-se de uma “força” enunciativa concomitante à construção frasal do enunciado, chamada, por sua vez, de “ato locucionário”, referente ao sentido da frase (uma concepção mais restrita). O “ato perlocucionário”, completando a tríade, diz respeito ao efeito no interlocutor (surpresa, convencimento, engano etc.), em que se avalia a felicidade ou não do enunciado. Força, sentido e efeito, portanto (ilocucionário, locucionário e perlocucionário), comporiam o ato de fala.

A promessa é o modelo privilegiado do performativo na teoria de Austin, sobretudo a promessa de casamento, cumprindo um papel na tensão entre o constataivo e o performativo. Em certa medida, como pontua Stanley Cavell no prefácio ao estudo de Felman (2003), é como se houvesse uma promessa implícita em todo ato de fala, considerando a noção austiniana de discurso como “dar a palavra a alguém”, uma promessa de que, ao se falar, pretende-se que o que se diz corresponda a uma realidade ou a uma intenção. Don Juan abusa da instituição da promessa, pervertendo-a e fazendo dela sua força ilocucionária, sua performance. Seus antagonistas, por sua vez, pais, maridos, irmãos, cuja honra havia sido roubada quando Don Juan desvirtuou as mulheres (vistas, no ambiente cultural das obras, como receptáculos da honra familiar), incorrem em uma promessa de sentido oposto, a ameaça. Ambas se inserem na categoria compromissiva de forças ilocucionárias, o que sugere uma fratura interna à própria instituição da promessa.

⁷⁷ “And since, in this case, to speak is to act, performative utterances, inasmuch as they produce actions, and constitute operations, cannot be logically true or false, but only successful or unsuccessful, ‘felicitous’ or ‘infelicitous’”.

Nas peças que analisa, Felman (2003) afirma estarem em jogo duas visões sobre linguagem. A das vítimas e antagonistas é uma visão cognitivista que tem a linguagem como transmissão da verdade, de conhecimento da realidade; o constativo é aqui a função primordial. Para Don Juan, por outro lado, o discurso não equivale ao conhecer, mas ao fazer; ele pretende “*agir* sobre o interlocutor, modificar a situação e a sua interação de forças. Linguagem, para Don Juan, é performativa e não informativa; é um campo do gozar, e não de conhecimento”⁷⁸ (FELMAN, 2003, p. 14). O discurso se faz “o reino do erotismo”, a língua se torna sedução pela promessa, por aquilo que escapa entre corpo e linguagem. Seduzir é o ato de fala que acerta o alvo, que tem sucesso, linguagem bem-sucedida, perseguida ao ponto de se tornar desejo desejante, desejo pela própria linguagem, uma compulsão.

A retórica da sedução se produz enquanto performativo, entre a língua e o corpo. A força do discurso donjuanesco se mostra nas promessas de casamento, continuamente feitas e rompidas, contrariando a preocupação das outras personagens com saber a verdade, a busca pelo sentido que marca o constativo. Ao realizar suas promessas, Don Juan consegue escapar do domínio da verdade, utilizando-se do poder performativo para manipular expectativas de veracidade, criando ilusões referenciais a partir de enunciados que são em si auto-referenciais: “a ilusão de real ou de um ato extralinguístico de compromisso criados por um enunciado que se refere apenas a si próprio”⁷⁹ (FELMAN, 2003, p. 17). Assim, Don Juan, como coloca Felman a partir da psicanálise, explora a autorreferencialidade do desejo narcísico do interlocutor, a partir de sua capacidade de produzir um reflexo, uma ilusão especular.

O ato donjuanesco se estrutura a partir da promessa e de sua ruptura. Além disso, Don Juan ensina aos outros a transgressão, mostrando-lhes quão suscetíveis são à quebra da palavra ofertada, por meio do poder subversivo do performativo, instaurando a irrupção de uma fenda no contínuo espaço-temporal e na consciência, evidenciando a não coincidência entre desejo e tempo presente. Uma falta atuante, significativa e que não é suprimida pela promessa de sentido (referencial, constativo). Ao se operar dentro da dimensão do prazer, subverte-se a dimensão do conhecimento, valorizando-se o sucesso e a falha da performance linguística ao invés da fidelidade: “Infelicidade, ou falha, não é para Austin um *accidente* do performativo, é inerente a ele, essencial. Em outras palavras, como Don Juan, Austin concebe a falha não como externa,

⁷⁸ “Saying, for him [Don Juan], is in no case tantamount to knowing, but rather to *doing*: *acting* on the interlocutor, modifying the situation and the interplay of forces within it. Language, for Don Juan, is performative and not informative; it is a field of enjoyment, not of knowledge”.

⁷⁹ “the illusion of a real or extralinguistic act of commitment created by an utterance that refers only to itself”.

mas como interna à promessa, como o que de fato a constitui” (FELMAN, 2003, p. 45)⁸⁰. A falha persiste e a literatura se faz espaço da indecidibilidade entre a impossibilidade de se manter a promessa de sentido e de consciência e a impossibilidade de não continuar fazendo a promessa e crer nela (FELMAN, 2003, p. 46). Acredita-se no sentido e continuamente se desconstrói essa crença (daí a atuação do literário entre a linguística e a filosofia da linguagem, bem como entre linguística e psicanálise).

Prometer é preciso.

Bem como inevitável, assim como o é a crença e o gesto que busca denegar, recalcar, esconder a falha, a descontinuidade entre o ato e o saber, entre a língua e a realidade, que se manifesta na permanência da falta, do desejo insatisfeito. Parece haver uma intrincada relação entre a promessa e sua ruptura, que leva a se pensar na função da falha no erotismo e na ação humana em geral. Por meio da promessa, enquanto exemplo maior do performativo, enquanto gesto que permeia todo ato discursivo, ainda que de modo sub-reptício, pode-se pensar na própria relação entre literatura e história, sendo essa o discurso que procura estabelecer uma relação de veracidade, um acesso ao real, sendo aquela o discurso que joga com a performance, com o indecível e ambíguo.

⁸⁰ “Infelicity, or failure, is not for Austin an *accident* of the performative, it is inherent in it, essential to it. In other words, like Don Juan, Austin conceives of failure not as external but as internal to the promise, as what actually constitutes it”.

4.3 D. PEDRO POR SETÚBAL, SETÚBAL POR D. PEDRO

D. Pedro faz parte do imaginário fundacional do Brasil, (re)figurando imagens de brasilidade, controversas, certamente, mas também múltiplas, em grande medida instigantes. Pela fama de conquistador e pelas histórias de casos extraconjugais, o mito de Don Juan, conforme sua percepção popular, parece aderir à personagem d. Pedro. Em 1916, Alberto Rangel publicava as cartas de d. Pedro e da marquesa de Santos, Domitila de Castro, divulgando ao público do século XX os tórridos amores de um sujeito que, por outro lado, era posto como baluarte da nação, sua pedra fundamental. A curiosidade do público estava atizada. A isso se agrega, possivelmente, o imaginário em torno da realeza, personagens envoltos em imagens de etiqueta, modos refinados, indumentária suntuosa, exemplos de aparência e conduta, toda uma mística que parece instigar ainda mais o desejo por detalhes de alcova.

Nessa linha do exame da vida privada da realeza são produzidas as narrativas de Paulo Setúbal sobre d. Pedro I. Por esses textos, o público teve contato com a faceta não pública das personagens, com seus casos amorosos, seus rompantes de fúria, seus dramas e desejos, um folhetim com o incremento de interesse provocado pela sugestão de “baseado em fatos reais” da ficção histórica. Esse plano das ficções de Setúbal possivelmente contribuiu para seu sucesso editorial, sendo que seu primeiro romance, *A marquesa de Santos*, de 1925, chegou a vender 50 mil exemplares⁸¹, o que mostra o entusiasmo que esse tipo de narrativa causou no seu editor, o também escritor Monteiro Lobato (RIBEIRO, 1976). Ligado a esse sucesso de público, as obras de Setúbal possuem um segundo plano que, como costuma ocorrer com o romance histórico oitocentista, está voltado para a construção de uma identidade coletiva no tempo presente, o passado mobilizado para tecer vínculos com o contemporâneo.

Conforme aponta Ferreira (2002), desde o último quarto do século XIX, nota-se, com relação à literatura e aos estudos históricos paulistas, movimentos conjuntos de produção de um imaginário histórico. A construção textual de uma identidade paulista começa a se desenvolver desde os anos 1870, sobretudo a partir da publicação do periódico *Almanach litterario de São Paulo*, fundado por José Maria Lisboa, que circulou entre 1876 e 1885 (FERREIRA, 2002). Com forte atuação política e conhecimento sobre o ambiente sociocultural paulista, tanto da capital quanto do interior, Lisboa impulsionou o desenvolvimento da sociedade letrada da província, justo em um momento de crescimento econômico da região, por conta da expansão

⁸¹ Além das reedições, a obra foi traduzida para vários idiomas, como inglês, russo, francês, croata e árabe. Esses dados constam na edição de 1937 da obra póstuma *Confiteor*, na qual se indica também que *A marquesa de Santos* já se encontrava em 8ª edição, com 49 mil exemplares, enquanto que *As maluquices do imperador*, estava na 4ª edição, com 25 mil exemplares.

do cultivo do café. Inventando uma tradição, atuando na formação da historiografia e da literatura paulista, os textos desse período corroboraram a criação e difusão do modelo da *epopeia bandeirante* (FERREIRA, 2002). Dessa forma, o entrecruzamento de campos de produção discursiva, simbólica, em que compareciam preocupações com a representação da história e da identidade, possibilitou “a emergência de um modelo épico de enredamento da história paulista, constituído em representações de longa durabilidade, apesar de seus conteúdos excludentes, seus preconceitos e formatos etnocêntricos, explícitos ou não, revistos ou atenuados com o tempo [...]” (FERREIRA, 2002, p. 23-24).

A construção do imaginário histórico regional de São Paulo se dá a partir do engajamento em produções simbólicas, com seus fundamentos e relações, formas de filiação, subjetivação e identificação (FERREIRA, 2002). Todo esse conjunto se relaciona com a elite social, com os anseios da intelectualidade paulista, fazendo-se visíveis por meio das iniciativas de agremiação dessa elite letrada, como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, fundado em 1894, e a Associação Paulista de Letras, de 1909. Inserida nesse contexto de efervescência do início do século XX, a obra de Setúbal possui traços desse ímpeto de afirmação paulista, o qual se percebe, principalmente, em romances que tematizam os bandeirantes, como *A bandeira de Fernão Dias* (1928) e *Ouro de Cuiabá: crônicas históricas* (1933), mas que já se sinalizava em sua estreia com o livro de poemas *Alma Cabocla*, de 1920. Aqui, o campo, a vida no interior, surge por um olhar idealizado, um refúgio para a vida na cidade, características que correspondem a uma demanda nostálgica do público, mas que também dizem respeito em alguma medida ao movimento contínuo do autor de regresso para sua cidade natal, Tatuí, a qual voltara algumas vezes para se recuperar da tuberculose, da qual faleceria em 1937. O livro de poemas, publicado pela editora de Lobato, teve 3 mil exemplares esgotados no primeiro mês, tendo sucessivas edições ao longo das décadas, segundo Ferreira (2002), o que demonstra a integração do autor nessa comunidade das letras e sua participação ativa frente ao público leitor.

O ano de 1922 em São Paulo não foi apenas marcado pela Semana de Arte Moderna⁸², pelo que geralmente é lembrado, mas também pelas celebrações da proclamação da Independência, compreendendo um conjunto de festividades que buscavam demarcar a posição

⁸² Antonio Celso Ferreira (2002) aponta o paralelo que se estabeleceu entre a história da história e a história da literatura em São Paulo, em que tanto historiadores quanto críticos literários da segunda metade do século XX privilegiaram momentos de “suposta ruptura estética e política” (p. 174): na historiografia, o início dos estudos universitários da USP, na década de 1940, que buscavam marcar a diferença com relação às práticas dos Institutos Históricos e Geográficos; na literatura, a semana de 22, afirmando a vanguarda e a superação do regionalismo e de formas convencionais. Assumiu-se nos dois campos, dessa forma, como evidente e transparente, o discurso e as balizas fundacionais instituídas nesses dois pontos históricos por seus atores, perspectiva de inauguração que impediria pensar nas continuidades entres o antes e o depois desses marcos, criando-se na literatura, por exemplo, categorizações discutíveis como a de “pré-modernismo” para se tentar contornar o problema.

central do estado na fundação do país, no que se incluiu um cortejo comemorativo, em que as autoridades refizeram o trajeto da comitiva de d. Pedro de Santos à capital, além da inauguração do Monumento à Independência (ainda incompleto), nas dependências do Museu Paulista, às margens do riacho do Ipiranga. O modelo épico dominava também a solenidade, espetáculo e simulação montados para encantar o público metido no prosaísmo da vida urbana, insuflando-lhes laços e a heroicidade de feitos passados. Dessa forma, por meio da festa pública, “O centenário de 1822 buscou integrar a ‘comunidade imaginária’ paulista da nacionalidade como parte de um grande feito coletivo em que São Paulo desponta como presença nuclear na história brasileira” (FERREIRA, 2002, p. 270). O gesto interpretativo que as comemorações postulavam sobre a independência vinha sendo construído pelos discursos da história e pela produção artística e cultural paulista, consolidando e fixando um conjunto de imagens sobre a história, a cultura, as formas de vida e pensamento, instituindo a maneira como se deveria compreender o que era ser paulista. A ficção histórica, nesse sentido, era privilegiada para mobilizar os interesses conjuntos de dois campos, a história e a literatura, além de possuir um poder de penetração nos grupos leitores, elemento de sedução que, dialogando com a prática dos romances fundacionais, era reforçada a partir de enredos melodramáticos e empolgantes.

Nesse contexto, Setúbal foi certamente um dos autores de maior destaque, valendo-se do apelo da sua leitura da história, mas também de um potencial didático que esses textos apresentavam.⁸³ Conforme indica em alguns de seus prefácios, Setúbal previa o caráter cívico de sua narrativa, feição utilitária e sintomática da forma como a arte era compreendida por essa comunidade letrada, o que não impede que os textos ultrapassassem esse intento (mesmo que de forma discreta). Assim, “Para o escritor, contar a história brasileira na forma romanesca equivalia a realizar um trabalho educativo, cultural e patriótico de vulgarização desse saber até então reservado a uns poucos” (FERREIRA, 2002, p. 243). A vulgarização, ou seja, a popularização, pelo menos nos romances sobre d. Pedro, parece passar também pelo olhar sobre o vulgar na história, mas no sentido do baixo, do sexual e íntimo. O anseio didático parece ser uma constante da produção histórico-ficcional paulista desse período, buscando-se um leitor médio, e não apenas erudito, demonstrando “[...] esforços inauditos de popularização dessa forma de conhecimento histórico” (FERREIRA, 2002, p. 242). Tem-se, dessa maneira, algo semelhante à divulgação científica, pois havia o interesse de que os usos da história pela ficção trouxessem dados verificáveis e se circunscrevesse ao que as fontes ofereciam.

⁸³ Não por acaso, essas obras não apenas foram continuamente elogiadas pela crítica (até os anos 1940, ao menos), mas também foram institucionalmente adotadas: “Ângela de Castro Gomes informa que, durante o Estado Novo, Setúbal era saudado como o mais lido e popular de nossos romancistas históricos” (FERREIRA, 2002, p. 43).

Há, dessa maneira, um conjunto de manifestações artísticas de uma elite intelectual paulista do início do século XX que busca associar a fundação do país com o estado de São Paulo, preocupados com a construção da identidade regional, processo que havia começado no século anterior e se intensificava com o incremento político e econômico da região. Para tanto, calcam-se no terreno do discurso fundador nacional, amarrando-se em sentidos já postos, reforçando uma sobreposição de imagens, enfatizando a importância local para a nação, anseio de legitimação alinhados com os anseios pelo poder. A produção escritural, literária e histórica se insere num conjunto amplo de outras formas de enunciados, como as festas, monumentos, comemorações, estimulando a construção de museus, de arquivos, dicionários, obras que buscam administrar e controlar o imaginário e o simbólico, movimento ao passado para desenhar as linhas de uma história única, pela qual se quer sustentar o caminho ao futuro planejado, contido sob os domínios do poder. Esses enunciados dos discursos fundadores:

vão nos inventando **um passado inequívoco** e empurrando um futuro pela frente e que nos dão a sensação de estarmos dentro de uma história de um mundo conhecido: diga ao povo que eu fico, quem for brasileiro siga-me, *libertas quae sera tamen*, independência ou morte, em se plantando tudo dá etc (ORLANDI, 2001, p. 12 – grifo meu).

Repetidos, (re)figurados nos livros didáticos, nas celebrações, criando a imagem de terem sempre estado aí, eternos. Igualmente, são processos e instituições que atuam na construção de uma comunidade imaginada (ANDERSON, 2008), da legitimidade de um laço emocional que molda o sentimento de pertencimento a um conjunto. São motes, assim como certas personagens históricas, concentradores de sentidos, metonimicamente se referindo ao todo do país e de sua história, criando o efeito de evidência, pelo qual se sustentam como marcos, como monumentos discursivos, inquestionáveis, mitificados.

Política e ficção se entrelaçam na construção do nacional, com maior ênfase em determinados períodos históricos, em um projeto mais ou menos coordenado, no qual tomam parte as agremiações, grupos letrados, institutos e academias. Essa movimentação cultural e as ficções históricas de Paulo Setúbal atuam como as ficções de fundação de que fala Sommer (2004), ensinando ao povo sua história, formas de comportamento, levando o público, pelo engajamento na obra, assimilar um fio condutor que conecte sua história, a história de sua região, com a história do país, e vice-versa (SOMMER, 2004).

4.4 A MARQUESA DE SANTOS: EROTISMO ENTRE A PRAÇA PÚBLICA E A ALCOVA

Domitila de Castro Canto e Melo (1797-1867) é, em princípio, a figura central do primeiro romance de Paulo Setúbal. Tendo mantido com d. Pedro um relacionamento de pelo menos 6 anos, suas histórias se entrelaçam e ela se torna personagem de relevo na história do primeiro reinado. O título de marquesa, portanto, que se sobressai no título da obra em detrimento do nome próprio, indica de alguma maneira que a forma como sua história será contada se dará a partir de sua relação com o imperador, acercando-se pouco, talvez, de Domitila, a mulher. O “marquesa” se constitui, assim, como uma máscara de nobreza que lhe é concedida por conta da relação que tem com d. Pedro, uma *persona* que diz respeito a forma como os outros a definiam, mas também a uma imagem pela qual ela lutou, em busca de pertencimento ao ambiente da Corte.

A apropriação da História se dá, conforme pontua Esteves (2010), por meio de um “relato açucarado e ao mesmo tempo apimentado da história da mulher paulista mais famosa de sua história” (p. 56). A sedução e o erotismo são forças presentes no romance, do qual, como afirma Ferreira (2002), desprende-se um olor romântico ao apresentar a personagem Domitila, criando efeitos de sedução sobre o leitor, não sem antes, ênfase, haver dominado o discurso do narrador. Não são poucas, portanto, as ambiguidades, os deslizos e a tensão que se percebem na construção do jogo entre essa personagem e d. Pedro I, encarnando o anti-herói cuja libido e rebeldia serão alimentadas pelo mútuo encantamento entre ele e a Marquesa, ambos sedutores em busca de afirmar seu desejo e seu poder. Na contramão deles, o narrador buscará defender a posição de Bonifácio, como exemplo de heroicidade paulista, mas com o qual, no entanto, não parecerá se empolgar tanto quanto com d. Pedro. Apesar do melodrama e do discurso empolado (construções frasais e adjetivações rebuscadas), a população do romance parece se constituir de inúmeros anti-heróis que buscam se dar bem, como é o caso do Chalaça, desenhado aqui como um mesquinho e vingativo alcoviteiro. A análise da (re)figuração de d. Pedro irá considerar, portanto, a constelação das personagens, a dinâmica dos sentidos entre seus interesses e ações, bem como a maneira como o narrador (e seu foco narrativo) vai organizando suas posições, suas convergências e divergências.

Abrangendo um período que vai de 1813 até 1829, *A marquesa de Santos* apresenta um narrador heterodiegético, cuja narração se dá em um período posterior, associável ao presente do autor, distância que permite um olhar historicizado sobre os acontecimentos, o que se dá, de modo explícito, por meio do uso de documentos, muitas vezes citados ao longo do romance, como cartas e estudos historiográficos. Em termos genettianos, o narrador tende à

focalização zero, ou seja, quando a informação diegética não é filtrada pelas personagens, fator que, como mencionado, não quer dizer que, em termos ideológicos, esse foco narrativo seja neutro. Muito pelo contrário, o narrador faz-se presença constante, por meio de comentários, mas também pelo recorte das cenas e por aquilo que evita olhar, privilegiando personagens, parcialidade que se manifesta na organização e na própria superfície da narrativa. Essa focalização oscila para a interna variável em momentos, processo pelo qual o narrador busca se integrar no plano narrativo em que as personagens agem, proporcionando aos leitores uma posição mais aproximada dos acontecimentos.

O primeiro capítulo, intitulado “Um acontecimento alvoroçante”, cumpre bem o papel de entrada no texto, dando-nos o tom da narrativa, a forma como a (re)figuração da história será orquestrada a partir do ambiente da intimidade. O estilo adotado mescla um foco que se imiscui no olhar das personagens, trazendo para o discurso suas vozes e seus sentimentos (sua empolgação, alegrias, fúria etc.), em alguns casos utilizando-se de perguntas retóricas que dão a impressão de causos que se relatam num ambiente prosaico, entre pessoas que conhecem o pano de fundo dos acontecimentos. Esse capítulo gira em torno do casamento de Domitila, em 1813, aos 15 anos, com o Alferes Felício Pinto Coelho de Mendonça, apresentando a agitação dos preparativos para a festa, movimentação e grandiosidade que envolveria toda a pequena São Paulo. O narrador não deixa de ressaltar descendência fidalga da família de Domitila, da qual se vangloriavam seus pais, João de Castro e Dona Escolástica, gente de “sangue limpo” e que, bem por conta disso, no afã de defender a honra pela aparência, deveriam “oferecer aos amigos bela noitada de festança grossa, com bródio e baile, que estivesse à altura do seu sangue e do seu nome” (SETÚBAL, 2009, p. 10). Dessa forma, “[...] Setúbal filia Domitila a uma família paulista de estirpe, atribuindo-lhe qualidades nobres e de pureza racial” (FERREIRA, 2002, p. 244), estabelecendo um vínculo da obra tanto com o imaginário da nobreza quanto com a construção de uma tradição, a genealogia pela qual se legitima o presente.

A euforia do casamento também se dava pelo repentino do caso, pois o noivo era um militar do regimento de Cavalaria de passagem pela cidade e a corte se dera de modo bastante rápido: “Esse casamento, no entanto, tivera curiosa trama. Fora um casamento violento de paixão. Romance de amor tão fulminante, tão inesperado, que espantou a todos na cidade”. (SETÚBAL, 2009, p. 10). O ponto de vista da população, nos planos ideológico, espacial e temporal (USPENSKY, 1983), é convocado para o texto, o que permite que a obra também faça com que os leitores ocupem essas posições, um deslocamento cronotópico que presentifica o passado. O casamento, bem como as promessas que o acompanham, estão fincados no início do romance, sinalizando que, de certo modo, ele se constituirá em torno dessas noções. Não por

acaso, o final da obra também se dará com a promessa de um novo casamento, diretamente implicado na quebra de promessas anteriores, indicando como o romance orbita essas imagens do donjuanismo para se constituir, ele próprio, em seu sentido global, como uma performance de sedução e erotismo. Além disso, disfarçado pelo tom gracioso e divertido com que se apresenta a história, os sentidos do escândalo da promessa já estão afirmados nesse capítulo, pela maneira como Domitila protagoniza acontecimentos que chocam a população, rompendo com o esperado, destoando do que consideram o comportamento adequado.

Na encenação de episódios e costumes da província, o casamento, pela grandiosidade e beleza, jogando com o encanto e a teatralidade da honra, mantém contido, na superfície e por muito pouco, o irruptivo do escândalo, do atentado aos costumes: “Festa magnífica! O mais falado acontecimento social da época” (SETÚBAL, 2009, p. 15). O “mais falado” não exclui, por certo, a maledicência, a qual é apenas sugerida, mas deixada de lado, pois se criam as condições para manutenção da encenação. Ao se abordar a chegada dos convidados à festa, o narrador se põe a listar nomes e sobrenomes de fidalgos e lideranças políticas, reforçando a importância da família Castro, mas também a maneira como todos participam desse pacto de aparências, de afirmação de um nome e de uma classe social: “tudo que havia de escolhido e aristocrático, enxameava nas amplas salas de João de Castro” (SETÚBAL, 2009, p. 18). Estão todos enfeitiçados, seja pela beleza do noivo, “Que noivo galhardo! Veio cintilando nos seus galões dourados” (p. 18), seja pelo deslumbrante da noiva, “leve e fina”, “radiosa”, “tão fascinadora, tão esvoaçante e bela” que de todos vinha a mesma exclamação, “Que linda!” (SETÚBAL, 2009, p. 20). Aqui, somos levados, leitores, a compartilhar desse fascínio, dessa promessa de amores que já no segundo capítulo se verá rompida, a narrativa faz confluir nosso ponto de vista espacial e temporal com o da personagem, com manifestações no plano frasal, interposto ao do narrador, e implicações ideológicas/avaliativas.

O casamento com o alferes surpreendia também porque Domitila, segundo o narrador, seduzia a todos os moços da cidade e não parecia ter a intenção de namoro sério com nenhum. A personagem não aparecia, portanto, como capaz, naquela idade, de manter a constância de uma promessa, ainda mais de matrimônio. Valendo-se de espécie de discurso indireto livre, que faz confluir os pontos de vista fraselógicos das personagens com o do narrador, constrói-se um olhar paralelo ao dos jovens apaixonados, pelo qual o narrador descreve a garota: “era uma criaturinha perturbante, linda boneca de dezesseis anos, leve como uma pluma, botão de rosa pelo amanhecer. Que primor de tentações!” (SETÚBAL, 2009, p. 11). Ela era, assim, a “fatal menina” (p. 14), “linda doidivinas” (p. 15), com cabelos e olhos negros e um sorriso tentador, por quem os rapazes da cidade brigavam entre si: “E a briga do Moraizinho? Foi no Botequim

da Princesa, no Largo da Pólvora, em dia de procissão de São Jorge. O rapazola engalfinhou-se violentamente com o Bento Furquim, um atrevidão, namoriscador da pequena” (SETÚBAL, 2009, p. 11). A pergunta que inicia o trecho dá o tom de fofoca entre vizinhos, de conversa trivial que o narrador emula e ressalta ao utilizar-se de termos como “rapazola”, “atrevidão”, “namoriscador”, criando o efeito de intimidade do narrador para com a matéria narrada, a fim de aproximá-la do leitor.

A adjetivação massiva é uma das formas de manifestação da presença do narrador, posição de alguém que parece se deliciar com os causos, não sem alguma dose de ironia (que vez ou outra deriva para notas de desprezo, já que são provisórias as confluências de pontos de vista). A questão que fica, por outro lado, é em que medida ele não se perde ao evocar a percepção e olhar das outras personagens sobre Domitila, como quando descreve: “A boca, vermelha, muito úmida, a cavar ao lado, quando ela sorria, uma covinha gaiata, tentadora, que enlouquecia a rapaziada do tempo” (SETÚBAL, 2009, p. 11). Nesse sentido, ao mesclar-se às posições das personagens, por meio do qual conduz o leitor a navegar por esses espaços do texto e suas perspectivas, acaba se colocando em posição ambígua com relação à jovem, misto de desejo e repulsa que se evidencia ao longo da obra, mas que já se nota no uso de expressões cujos termos evocam imagens contraditórias (como oximoros e sinestesias), as quais, justamente no entremeio de sentidos, reforçam a imagem complexa de Domitila: “graciosa petulância”, “fulgor líquido”, olhos negros que encham de “quentura e brejeirice”. Ao trazer o ponto de vista fraseológico das personagens para seu discurso, manifestando uma clara percepção avaliativa, a figuração da personagem incide, na relação entre os leitores e as personagens, no regime de investimento afetivo (JOUVE, 1992) para criar uma simpatia com Domitila, mesmo que ambígua. Por outro lado, nessa confluência de pontos de vista, o narrador acaba deslizando na maneira como se relaciona com a personagem, caindo em um possível investimento pulsional motivado pela sedução da futura marquesa. Isso se repete mais adiante com relação à maneira como d. Pedro a percebe.

Ao final do capítulo, depois de narrar sobre a festa de casamento, em que se destaca a presença de Francisco Gomes da Silva, tocando lundus e divertindo os participantes, o narrador antecipa o destino do Chalaça, que se tornaria Conselheiro, Comendador e favorito do príncipe, e de Domitila, a grande paixão de d. Pedro, como um estímulo folhetinesco aos leitores para continuar na leitura:

Ninguém poderia também supor, nem imaginar de leve, que a pequena Titília de Castro, a **endemoninhada caçula** do Coronel João de Castro, fosse em breve, entre as adulações e lisonjas de toda uma Corte, a **tresloucada paixão de D.**

Pedro I: fosse essa adorável Marquesa de Santos, de tão **reboante fama**, a única mulher, na História das Américas, que encheu um Império com **o ruído do seu nome** e o **escândalo do seu amor**. (SETÚBAL, p. 2009, p. 21 – grifos meus).

Além de se indicar a proeminência que essas prosaicas personagens alcançariam na História, enfatiza-se, de maneira menos ambígua que antes, a fama negativa que teria Domitila, por conta de sua relação com d. Pedro. Fica marcada a ideia de escândalo, agora na relação intrínseca com o amor, dinâmica promovedora da forma como Domitila ficou conhecida.

A fama de Domitila possui teores negativos que contrariam sentidos de honra e a glória, o reconhecimento público pelas virtudes e a sua rememoração, segundo suas acepções na Grécia Antiga. No contexto dos preceitos católicos, a fama é mal vista por excluir a noção de rebanho, de igualdade entre os homens perante Deus, ao possibilitar uma movimentação não-natural entre as partes da sociedade pautada em tais preceitos (RIBEIRO, 2007). Na prática, por outro lado, a fama sempre se mostrou revolvida de utilidade, abrindo portas para favores e vantagens (RIBEIRO, 2007), sentido que comparece na (re)figuração de Domitila, associado às noções de comentário público e boato. Apesar do escândalo, e mesmo por conta de sua atração irresistível, sua fama ultrapassará os limites do tempo, tornando-se matéria histórica e literária. O ruído de seu nome, o barulho incomodativo, mas que também traz os sentidos do rumor e da própria notoriedade, fez de Domitila personagem célebre, cuja imagem (re)figurada escapa à compreensão do narrador, tratando-a ao mesmo tempo de modo quase carinho ou familiar, como “endemoninhada caçula”, e como a “tresloucada paixão de D. Pedro”.

As imagens de Domitila em grande medida dizem respeito ao desejo dos homens que a observam, como d. Pedro e o próprio narrador. Esse movimento, em que ela se torna o objeto de desejo e conquista, mostra-se já no segundo capítulo, intitulado “7 de setembro”. Nove anos passados desde o casamento, encontramos o coronel João de Castro, fumando seu cigarro em sua rede, matutando. O narrador descreve o agito que havia tomado a política paulista naquele período, citando a *bernarda* de Francisco Inácio⁸⁴ e o poder alcançado, no contexto nacional, por Bonifácio. No entanto, outros eram os problemas que mais afligiam o Castro: “Ah, quanto infortúnio, em meio a isso tudo, viera lancetar a alma de João de Castro! Quanto desgosto viera desmanchar a paz de seu envelhecer!” (SETÚBAL, 2009, p. 25). Pela justaposição das cenas, sugere-se que as aflições do homem se devem à política, relação ambígua que apenas será esclarecida alguns parágrafos depois e é construída por uma suposta convergência de pontos de

⁸⁴ Trata-se de uma revolta, instigada pelo governador da província, Francisco Inácio, ao ter o cargo tomado por Martim Francisco, irmão de Bonifácio. Remete, portanto, a um período de disputa de posições distintas em São Paulo, em termos políticos e econômicos.

vista temporais e espaciais entre personagem e leitor. Com a chegada do padre Claraval, ambos começam a falar do príncipe, que estava na região de Santos. O assunto são os rumores da separação do Brasil, o que preocupava sobretudo ao Padre, certo de que ela ocorreria, fosse por ver d. Pedro como um português desleal (e por isso, na sua visão, mal político), fosse pela influência de Bonifácio, um separatista e homem culto, perigoso, portanto. João de Castro, por sua vez, ironizava a preocupação, crendo os liberais apenas homens de discursos, ironizando: “Vosmecê é que está aí a atacar moinhos de vento!” (SETÚBAL, 2009, p. 29). O padre retoma, então, para defender sua tese, a agitação recente no Rio de Janeiro e o “Fico”, visto como marca da inevitável independência. A desconfiança de João de Castro de que o príncipe não proclamaria a Independência provoca humor ao se fundar na divergência de pontos de vista temporais sobre os acontecimentos: enquanto ele faz uma leitura a partir do presente e do passado recente, os leitores têm a vantagem de olhar em retrospecto e podem saber que os acontecimentos mostrariam que o padre estava correto.

Mas não é a política a causa da aflição de João de Castro, como comenta o padre após o homem reforçar que tem sofrido muito: “Aquele casamento da Sra. Domitila foi um desastre” (SETÚBAL, 2009, p. 31). Passa-se, assim, do contexto macro para o micro da história, relatando-se sobre as tensões entre Domitila e seus esposo, Felício, que a princípio eram desentendimentos tidos por normais, mas que se intensificaram para brigas, discussões e ofensas frequentes, culminando na violência física: “Enfim, para coroa disso tudo, lá vai o bruto e enfia a faca na mulher. Duas facadas na coxa. Ora, aí está no que deu um casamento tão bem começado...” (SETÚBAL, 2009, p. 31). O drama para João de Castro não se resumia a ter a filha ferida e sangrando em seus braços, mas também aos mexericos na cidade, sobre as causas da tentativa de assassinato (muito provavelmente por ciúmes): “Que escândalo tremendo. O maior escândalo de São Paulo” (SETÚBAL, 2009, p. 33). Com o tempo, o clima se acalmou, mas, chegando o príncipe na região, outros boatos tinham começado, como o padre esclarece ao coronel: “dizem então que Sua Alteza, daí para cá, ficou perdido pela moça. E é um cortejá-la! E um cortejá-la às escâncaras!” (SETÚBAL, 2009, p. 33).

É interessante notar que, mesmo na fala cotidiana, há um jogo entre pontos de vista de personagens distintos, em que a percepção do povo retoma a perspectiva de d. Pedro, convocadas ambas pela posição do padre como narrador desse relato. Nesse momento, tiros da artilharia do Carmo e os sinos das igrejas anunciavam e celebravam a chegada do príncipe na cidade; não demora muito, Domitila surge empolgada e, após algum suspense, anuncia: “O Príncipe acaba de proclamar a Independência do Brasil” (SETÚBAL, 2009, p. 34). Ainda sem crer, ouvem de Domitila que já se preparavam os festejos, que ela mesma havia visto a

proclamação quando ia à chácara de seu pai. O Chalaça, nesse momento, chega à casa de João de Castro para convidá-los, em nome do príncipe, a ele e à sua filha para uma apresentação no teatro da cidade, em homenagem ao acontecimento recente.

O padre Claraval, já desconfiado das razões do convite, afirma que, por se considerar da família, iria falar às claras para Domitila: “Muito cuidado com o Príncipe! Vosmecê é bonita. Vosmecê é moça. Vosmecê é separada do marido. Vosmecê tem tudo para tentar um homem. O Príncipe, como toda a gente sabe, é atrevidaço e é mulhereiro. Um patifão que não respeita sequer as famílias” (SETÚBAL, 2009, p. 36). A fama donjuanesca de d. Pedro o antecede e, na visão do padre, ele se atrai pelo perfil de Domitila, convertida em alvo certo, a própria tentação encarnada, pois era jovem, bonita e, principalmente, separada (comentário que insinua que ela seria vista como experiente e, logo, sexualmente disponível). Não sem ironia do destino, para celebrar a independência seria encenada a ópera *O convidado de Pedra*, sobre a história de Don Juan. Segue-se a agitação do povo na praça, movimentação intensa de grandes nomes da sociedade no interior do teatro, personagens históricas, nomeadas pelo narrador e vistas por um olhar de bastidor, aproximando-as do leitor, que passeia por esses espaços de encontro.

Com o início da peça, já conhecida por d. Pedro, o príncipe tem olhos apenas para Domitila, não mais uma menina, mas “mulher feita, mulher desabrochada, mulher-mulher em pleno verão de sua formosura, em plena inflorescência de suas graças”; “magnífica flor dos trópicos, deslumbrava entre as galas daquela apoteose” (SETÚBAL, 2009, p. 48). O olhar do narrador é conduzido pelo foco do desejo que ela instigava, correspondendo em grande medida à própria percepção do príncipe: “D. Pedro, velho sangue erótico dos Braganças, cravava, de momento em momento, olhos devoradores naquele **poema de carne**. Que mulher! Ah, a volúpia daquelas linhas, a quentura daqueles olhos, o arfar daqueles seios, o **vermelho sangrento** daqueles lábios” (SETÚBAL, 2009, p. 48 – grifos meus). Como antes, o ponto de vista fraseológico de d. Pedro emerge na voz do narrador, corroborado pelo discurso indireto livre, manifestando uma posição avaliativa sobre Domitila. Esse gesto narrativo, no entanto, envolve o investimento pulsional, como se o narrador se valesse dessa confluência para ocupar a posição de d. Pedro, passando também a desejar a mulher. Igualmente, o leitor, ao acompanhar o narrador, é também conduzido a vestir essa máscara desejante, efeito que a obra constrói a partir do jogo com pontos de vista.

A figura de d. Pedro surge marcada por uma genealogia, herdeiro do “sangue erótico” de uma família, sedutor inato que se depara com o intenso do erotismo feminino, “poema de carne”, com o “vermelho sangrento” dos lábios, cor que atíça a ferocidade do príncipe. Mútua

sedução: se em Domitila se desenha o espelho do desejo de d. Pedro⁸⁵, a promessa de disponibilidade e intensidade da paixão, de que a porta de seu quarto estará aberta, no príncipe Domitila vê seus anseios de evasão para a Corte, promessa de continuidade da relação, de constância, como a de casamento que sempre pairará sobre ambos. Jogo narcísico em que se fingem ilusões referenciais para se manipular o desejo do outro. É o corpo que fala, que promete aquilo que, pela própria natureza do performativo, não pode ser cumprido, uma vez que ultrapassa a relação direta com uma verdade fixa fora de si próprio, constituindo-se como embate e jogo de posições e de sentidos, como estética do desperdício e do não-utilitário.

A performance da sedução, o performativo da promessa, conduz o cerimonial de homenagem à Independência, a mística promovida, apropriadamente, no teatro. A entrada do príncipe é antecipada por um “Viva d. Pedro”, enquanto dentro do recinto toda a gente da cidade, com as melhores roupas, o aguardava. Recebido pela Guarda de Honra, ele surge “galhardo e triunfante” e segue para o “camarim real”, onde assistirá à celebração, aplaudido pela multidão na plateia: “D. Pedro, de pé, com o seu uniforme de gala, o peito a faiscar de grão-cruzes, um fitão verde e amarelo a tiracolo, radioso e belo, herói de vinte e quatro anos, surgiu magnificamente ante os **olhos sôfregos** da assistência” (SETÚBAL, 2009, p. 46 – grifos meus). Protagonista no espetáculo da nação, d. Pedro veste sua personagem, participando do ritual pelo qual, engajando seu corpo, seu gesto, postura, vestimenta, efetua a promessa de manutenção da independência, de construção do país. Antes da opera, é apresentado o hino da independência, cuja música fora composta pelo próprio d. Pedro, além de um poema em que se louvava o príncipe como “perpétuo defensor” do Brasil; poema muito ruim, como destaca o narrador, mas que no contexto empolgou a plateia. A teatralidade da cerimônia é essencial para a celebração de um contrato no qual d. Pedro toma parte como aquele que dá sua palavra e seu corpo pelo Brasil, aquele que, por seu gesto, engendra uma promessa, gerando a crença em si e a expectativa de suas ações por parte do público. Esse, por sua vez, tem no príncipe seu objeto de desejo, devorando-o com os olhos “sôfregos”, vorazes, como os dele para Domitila. O casamento de Domitila e a cerimônia no teatro confluem em larga medida, eventos constituindo cerimoniais de contrato, nos quais a encenação constrói os sentidos de verdade que a promessa se propõe a sustentar.

Os atos discursivos de d. Pedro, polissêmicos e ambíguos, dirigem-se ao público e a Domitila, gestos que se referem a si próprios (enquanto discursos, manifestações históricas e suas relações dêiticas) mais do que a uma realidade intencional prévia, pois ultrapassam a

⁸⁵ Para essa proposição parto dos estudos de Ruth Silviano Brandão e Lucia Castello Branco, em *A mulher escrita* (2004).

intenção e a consciência e se apresentam como a criação de uma realidade nova calcada no *mise en scène*. Caberá ao Chalaça intermediar o contato com Domitila, tornando-se o representante do corpo de d. Pedro, por meio do qual se alinha um fio de contato a amarrar os amantes, uma promessa de que “lá estarei”, outra de que “te deixarei entrar”. Tendo fim a cerimônia, todos se recolhem às suas casas. Domitila, que “não fechou a porta naquela noite: cerrou-a apenas” (SETÚBAL, 2009, p. 49), preparava-se para dormir, mas também para o encontro, ansiosa e inquieta. Sons de paços na calçada, na escada, a porta se abre, “um vulto alto, com largo sombreiro, envolto numa imensa capa espanhola, negra como a noite” (SETÚBAL, 2009, p. 48). Surpresa, ela ainda pergunta, “Pois vossa majestade veio mesmo?”; d. Pedro toma suas mãos e as beija, respondendo “Vim...”. Apesar do tom melodramático, o encontro das mãos cria a imagem de um pacto, assemelhando-se ao pedido de casamento, a mão que se oferece, que se mostra disponível e é requisitada, tomada “ardentemente”.

A figura de d. Pedro, com “sombreiro”, “imensa capa espanhola”, num encontro furtivo, na calada da noite, em que as identidades se esfumam, não poderia ser mais donjuanesca. Seu corpo fala a sedução, seu ato discursivo se mostra como uma ação corporal, ato que, envolto no donjuanismo, distende-se em ato teatral e ato sexual (FELMAN, 2003). O discurso da promessa, em que comparece o corpo e que se dirige ao corpo, “torna-se a encenação do desejo”⁸⁶ (BUTLER, 2003, p. 118), manifestação daquilo que escapa ao racional e ao intencional; a promessa de fazer-se presente, dando a entender um algo a mais que erra o alvo (embora não deixe de acertar algum alvo), sedução pela linguagem que se mostra como forma de poder sobre o outro. Assim, “O corpo falante funciona como uma retransmissão quiasmática, entre a promessa e a propensão do corpo sexual, que a promessa é destinada a vincular”⁸⁷ (BUTLER, 2003, p. 118). Esse vínculo, no entanto, articula-se como possibilidade infinita e postergada; a promessa compromete o corpo a permanecer, a continuar aparecendo, mas a intenção se perde em um oceano de pulsões que o “eu” não domina, que lhe escapam. Essencialmente teatral, o donjuanismo se constrói, portanto, como mascaramento, atos de fingir pelos quais o referente é desviado, em que a consciência engana a si própria como totalidade.

O uso abusivo do performativo pela figura donjuanesca, a partir da capacidade autorreferencial da linguagem, cria ilusões referenciais, como promessa de continuidade em direção ao real e de permanência dos sentidos (da palavra, do amor, do prazer), mas também gera um transbordamento em direção à referência (FELMAN, 2003). A noção de força

⁸⁶ “speech becomes the enactment of desire”.

⁸⁷ “The speaking body functions as a chiasmic relay between the promise and the disposition of the sexual body that the promise is meant to bind”.

ilocucionária da performance, que diz respeito ao dialogismo da situação comunicativa (que prefiro compreender como a língua enquanto inerentemente dialógica, e não mera estrutura abstrata), permite perceber que sempre há um excesso na linguagem (o discurso, o enunciado, é sempre mais do que a sequência frasal, sempre é dito a mais do que se objetiva dizer), decorrente da produção de sua própria referência pelo performativo, por meio do qual o real deixa seu traço sobre o sentido. A linguagem se derrama para o mundo, participa da realidade, motivo pelo qual não se deveria opor linguagem e realidade, porém, muito menos, pensar num mero espelhamento, na linguagem como uma afirmação sobre o real. O referente, nesse sentido, é um ato, um efeito de uma estrutura (FELMAN, 2003) — estrutura autorreferencial — que, ao não coincidir consigo mesma, permite o desvio pelo qual o mundo se imiscui na linguagem.

O fingimento de d. Pedro passa, portanto, pela própria forma como o corpo se apresenta, comprometendo-se com Domitila, tornando-se sedução pela linguagem: “Vim...”, reticências que marcam o algo a mais que o corpo insinua. Ao chegar com sua capa espanhola, não é menos significativo seu gesto de revelar-se: “[...] D. Pedro, com seu régio uniforme de gala, com o peito a faiscar de grã-cruzes, aparece a sorrir, heroico e belo, diante da atordoada e deslumbrada Domitila de Castro” (SETÚBAL, 2009, p. 50). A maneira como d. Pedro é percebido por Domitila espelha a forma como ele havia sido encarado algumas páginas antes pela plateia no teatro, enfatizando o paralelismo entre o estado e o erotismo, entre o público e o privado, o contrato social e a promessa donjuanesca. A capa é uma ilusão, uma fantasia, uma máscara. D. Pedro quer dar a entender que, ao tirar esse véu, mostrará sua realidade e fará uma afirmação sobre o real, um discurso constatativo. Essa referência, no entanto, não deixa de ser uma construção, um efeito de sentidos, uma outra máscara que, manifestando-se como promessa (discurso autorreferente, performativo, remetendo a si próprio como ato) de permanência de sentidos, apenas subsiste pela ilusão de transparência da linguagem, pela ilusão de que ela propõe um conhecimento direto sobre o mundo. Esse duplo mascaramento é sugerido pela própria vestimenta, que marca sua posição de príncipe. O corpo é condição da promessa, mas também é “[...] sexualidade, entendida não como uma propensão ‘intencional’, mas como uma fantasia inconsciente estruturando o desejo do corpo”⁸⁸ (BUTLER, 2003, p. 119); diz respeito, pois, à realidade psíquica, em que se inscrevem os desejos inconscientes, os quais manifestam as fantasias, relacionadas à uma falta constitutiva do sujeito. O corpo, dessa forma, também subverte a promessa, tanto por trazer o inconsciente para a cena, como pela não-

⁸⁸ “[...] the body is sexuality, understood not as an ‘intentional’ disposition, but as unconscious fantasy structuring bodily desire”

coincidência consigo próprio: “O corpo, portanto, ‘faz’ algo distinto do que explicitamente afirma fazer”⁸⁹ (BUTLER, 2003, p. 119).

Nesta análise, joga-se com um encontro entre diferentes campos de estudos que são tentados à cena da literatura. Não se trata aqui, em princípio, de estabelecer uma leitura psicologizante pela qual se proceda a uma análise do aparato psíquico de d. Pedro na obra, embora o risco exista, mas de observar como a encenação das personagens, como os pontos de vista que cada uma proporciona, conjuga atos discursivos que manifestam uma dinâmica de desejos, de subentendidos, de sentidos que correm pelas margens, latentes. Corpos de palavras que materializam imagens dialógica e dialeticamente, as personagens vêm a ser a partir do fazer-se presença do leitor inclinado sobre o texto, um corpo que se projeta sobre o livro, uma existência que se esparge, uma consciência que se desdobra, vendo a si próprio como um outro. Ao ocupar as várias posições dentro do texto, leitores que somos passamos a habitar o espaço intersticial entre nossa realidade e a ficção, fronteira porosa em que se joga com a transgressão de limites. O discurso, portanto, mostra-se cindido, rompido pelo excesso semântico que a leitura traz para o texto, mobilizando campos de referências, articulando as partes constituintes da obra, suplementando os seus sentidos, enfim.

Trata-se, possivelmente, do escândalo que caracteriza o literário, sua perversão, como espaço em que disciplinas, campos distintos, são postos a se questionarem mutuamente, para, sobretudo, ultrapassarem seus próprios limites (FELMAN, 2003). Pela leitura, as palavras convertem-se em imagens, as quais, por um lado, participam de uma rede intertextual, como um palimpsesto, e por outro, funcionam na dinâmica interna do texto, de seus elementos diegéticos e formais. Dessas imagens, buscou-se pensar sobre o que produz sentido entre os corpos que falam, seja entre d. Pedro e Domitila, seja entre ambos e os leitores, não apenas em diálogo com o texto, mas na atitude performativa para com as personagens e suas perspectivas. Isso leva também a se pensar nos efeitos de sentido produzidos entre história e literatura, entre prazer e conhecimento (FELMAN, 2003), na própria indecidibilidade entre cada um dos lados, bem como na possibilidade do erotismo na teoria.

4.4.1 Promessas repetidas, promessas rompidas: novas seduções

Na sequência do romance, os acontecimentos políticos, ainda que narrados em sua dimensão não pública, vão tomando a frente da narrativa. Inicialmente, narra-se o complô

⁸⁹ “The body thus ‘does’ something other than what it explicitly claims to do. Instead of binding the body of the speaker to the one to whom the promise or vow is made, it prefigures the possibility of such a tie”.

contra Bonifácio, por conta de seu crescente poder político, arquitetado dentro da loja maçônica O Grande Oriente, na qual ele era o grão-mestre. O grupo, composto por Gonçalves Ledo, Clemente Pereira e o Coronel Luís Pereira Nóbrega, ofereceu a d. Pedro o posto de grão-mestre, sob a condição de lhes serem concedidos três documentos em branco assinados que permitiriam a demissão de Bonifácio e de seu irmão. Argumentavam que os Andradas deveriam ficar sob controle, pois demonstravam cobiça pelo poder que poderia ser vista como desafio à autoridade do imperador. Apelando aos brios de d. Pedro, o grupo conseguiria seu favor para “encolher um pouco as rédeas” de Bonifácio, atitude que não escapa à crítica ácida do narrador: “O príncipe era um leviano. Um assomado. Foi sempre, em toda sua vida, um fácil e impulsivo” (SETÚBAL, 2009, p. 57). Assim sendo, aceitou a oferta do posto de liderança da casa maçônica, sem faltar a ritualização do juramento, por parte de Gonçalves Ledo, com uma espada tirada da parede: “Vossa alteza, sobre a cruz desta espada, diga que cumprirá o prometido.../ E o Príncipe, sem vacilar, estendendo a mão sobre a cruz: — Juro!”. Mais uma vez, promessas aparentemente rompidas para se realizar novas promessas, o jogo com o performativo, o corpo que se compromete no ritual frente à espada, símbolo da lei e ameaça contra o não cumprimento do laço estabelecido. As cenas em torno do complô, assim como o juramento, revelam-se como uma analepse, referindo-se, pois, aos antecedentes da independência. Quando chega a notícia do ato, o grupo de Gonçalves Ledo resolve realizar imediatamente a eleição de d. Pedro para o posto de grão-mestre e garantir os documentos assinados, temendo a força ainda maior que Bonifácio passaria a ter.

Em outra frente, d. Pedro celebrava o pacto estabelecido com a nação, a felicidade de uma promessa que teria acertado o alvo, ou seja, concretizado a produção da crença nele como o herói e líder: “O país inteiro enlouqueceu pelo seu Libertador. Era um delírio. Eram, pelo Brasil inteiro, entusiasmos doidos” (SETÚBAL, 2009, p. 58). Ao mesmo tempo, como relata ao Chalaça, d. Pedro alimentava o desejo por Domitila, considerando trazê-la para viver no Rio de Janeiro. O erótico e o político se entrelaçam, ansiando ser desejado pelo povo e por Domitila, duas necessidades que comparecem sempre aproximadas no romance. À preocupação de d. Pedro com a dificuldade de trazer Domitila, por fofocas e pela crítica de Bonifácio, o Chalaça, sabendo agradar o seu amo, retrucou: “Qual escândalo! Qual mexerico! Qual José Bonifácio! É mandar tudo às favas. Vossa alteza gosta da mulher? A mulher gosta de Vossa Alteza? Pois então só há uma coisa a fazer: despachar um próprio para buscá-la! [...] Mocidade é uma só, Alteza. Toca a divertir!” (SETÚBAL, 2009, p. 61). Apelava, assim, à faceta aventureira de d. Pedro, seu desejo constante por arrebentar as amarras das limitações sociais (possibilidade que, paradoxalmente, só lhe era permitida por sua condição social): “Um anseio ardente de ser herói

de romance, de fazer da vida privada uma novela, acutilou sempre, perdidamente, o coração doidivinas do Príncipe” (SETÚBAL, 2009, p. 61).

Bonifácio, ciente do complô, trabalhou para reverter os ventos a seu favor. Primeiro, fundou uma nova casa maçônica e ofereceu a d. Pedro, segundo ele, o alto posto de Arconte Rei. Jogava com a instabilidade do imperador, a fim de seduzir sua fidelidade para o contrato realizado com ele, por uma ação que anularia o poder sedutor da proposta realizada pelo grupo do Grande Oriente. Assim, nos dias seguintes, pediu sua demissão do posto de ministro, afirmando que aquilo tinha sido feito pelo próprio imperador ao ceder sua assinatura aos maçons, limitando sua atuação. Após o sermão a um d. Pedro assustado como “um colegial apanhado em flagrante”, em que Bonifácio afirmou o perigo de um documento em branco e assinado, o imperador se vê impelido a corrigir o ato, aceitando o conselho e exigindo a devolução os papeis. A demissão do Andrada ainda causaria forte mobilização política, nas ruas e na câmara, que acabou instigando d. Pedro, inclinado ainda em prol do Andrada, a tomar uma atitude chamativa, como coloca o narrador, um desses “gestos muito seus, gestos de arrebatado multidões”: “D. Pedro foi sempre um romântico. Um sonhador à cata de glória” (SETÚBAL, 2009, P. 78). Saiu, então, em meio ao povo que aclamava o primeiro-ministro, para buscá-lo em sua própria casa: “o filho dos reis e o filho do povo, o Imperador e o Ministro, o moço e o ancião, ambos trêmulos [...] abraçaram-se comovidos, chorando, na mais linda e na mais enternecedora das reconciliações” (SETÚBAL, 2009, p. 79).

Ao fim do capítulo, Domitila será colocada pelo narrador como inimiga de Bonifácio, rivalidade que irá organizar os acontecimentos da primeira metade do romance, que começa a tomar forma quando ele fica sabendo da relação dela com o imperador, a partir do relato do Corta-Orelha, mensageiro e faz-tudo a serviço do Andrada: “D. Pedro [...] esse vive lá. Aquilo toda a noite, é pagodeira grossa: o Miquelina toca violão, o Chalaça canta lundus; e é ceata e vinhaça, e é risada, e é um turumbada! O Imperador — *vassuncês* bem sabem! — é louco por patuscada” (SETÚBAL, 2009, p. 87). Ressalta-se a faceta boêmia de d. Pedro, perfil anti-heroico que o aproxima do malandro, imagem que parece ser de conhecimento geral (“*vassuncês* bem sabem!”).

Na sequência, Martin Afonso, irmão de Bonifácio, relata as várias aventuras amorosas de d. Pedro:

É a tara, mano! É o sangue dos Braganças. E haverá quem possa corrigir um filho da Sra. D. Carlota Joaquina? Impossível [...]. E este senhor D. Pedro, então — continuou Martin — foi sempre perdido por mulheres. É o seu fraco. Isso desde muito menino. Ora veja o caso da Noemi, a bailarina do Teatro São João. Pode lá haver escândalo maior? E ultimamente depois de casado, aquela história com as filhas de Pedro José

Cauper, o guarda-roupa de el-Rei? A Sra. D. Leopoldina, coitada, quase morreu de ciúme. Que há de se fazer? O homem vive atrás de rabo-de-saia (SETÚBAL, 2009, p. 89).

Perdido por mulheres, provocador de escândalos, colecionando nomes que alimentavam sua fama donjuanesca. Direcionado para Domitila, o desejo de d. Pedro não deixaria de provocar indignação em Bonifácio, pois o imperador passava a agir na promoção e na defesa da mulher, como no caso do fechamento do teatro da Constituição (e expulsão da trupe que lá se apresentava), por terem barrado a entrada de Domitila. Essa fidelidade à amante, mais do que contrariar a fidelidade à Dona Leopoldina, parece sugerir uma afronta ao contrato social do imperador com o povo, atuando em benefício próprio e de seus protegidos.

A relação entre d. Pedro e seus favoritos reaparece ao se falar do Chalaça, motivando o narrador a deslindar sua opinião negativa sobre essas personagens: “O imperador, com a facilidade dos seus verdes anos, circundou-se continuamente de amigos detestáveis. Eram todos gente da ralé” (SETÚBAL, 2009, p. 97); “E o Príncipe, num dos seus repentes, afeiçoou-se àquele tipo sabedor de tão boas piadas e chalaças [...]” (SETÚBAL, 2009, p. 98). Malandro, o Chalaça está em uma posição ambígua nas coordenadas do romance, amigo do imperador, não descarta aproveitar-se dele ou mesmo flertar com Domitila, agindo sobretudo para se dar bem. Bonifácio, um dos únicos que não adulava o secretário de d. Pedro, era, portanto, visto como inimigo, daí o Chalaça se interessar por orquestrar intrigas entre ele o Imperador, como modo também de garantir seus benefícios na Corte; por isso, passa a manipular Domitila para que ela acreditasse ser apenas culpa de Bonifácio a rejeição social que vinha sofrendo.

No capítulo onze, intitulado “A primeira-dama” (SETÚBAL, 2009, p. 137), Domitila reclama ao príncipe por ter sido rejeitada na Capela Imperial pelas damas da imperatriz, que haviam se negado a sentar-se ao seu lado nos camarotes. Bonifácio é acusado de ser o arquiteto dessa repulsa, uma mentira contada pelo Chalaça. Naquele momento, o Andrada, também instigado pelo Chalaça, aparece para conversar com d. Pedro sobre Domitila, que tinha se escondido, afirmando que ela causava um embaraço político e moral. Como argumento, cita o caso da Capela, defendendo as damas, pois estariam sendo rebaixadas ao nível daquela “mundana”: “Vossa Majestade, que tem a obrigação do exemplo, deve, como esposo, como pai, como Imperador, terminar de vez com essa ligação. É preciso, Majestade, para o respeito e para o decoro do trono, que Vossa Majestade obrigue essa mulher a sair imediatamente da Corte” (SETÚBAL, 2009, p. 142). D. Pedro já esperava a posição de Bonifácio e estava inclinado contra ele devido à reclamação da amante, o que o faz ameaçá-lo, afirmando ser mais fácil a queda de um ministro do que a partida de Domitila. Compreendendo sua derrota e a

animosidade do imperador, Bonifácio resolve demitir-se: “A Domitila continuará na Corte, Sr. D. Pedro. Mas o Primeiro-Ministro demite-se. Vossa Majestade, com seus vinte e quatro anos, prefere os amavios enganadores dessa mundana aos conselhos sensatos dos homens de bem” (SETÚBAL, 2009, p. 143). Sentindo-se desafiado, d. Pedro exalta-se, fechando os pulsos e berrando: “O senhor está demitido! O senhor não é mais Ministro! O Senhor não é mais nada! Ouviu? Mais nada!” (SETÚBAL, 2009, p. 143). Assim, os Andradas deixam o governo, perdendo o posto também a primeira-dama da Imperatriz que afrontara Domitila, premiada com a posição.

Enquanto leitores, temos contato com a faceta oculta dos acontecimentos, o lado sigiloso, ainda que relacionado a posições oficiais de ministro e imperador. Relatando o que não comparece no documento histórico, o narrador exalta a figura de Bonifácio, defensor da moral e dos bons costumes contra a “mundana” e “decaída” Domitila, uma feiticeira cujos “amavios enganadores” eram perigosos para a nação. Sua imagem é associada, assim, a de uma prostituta, enfeitiçando d. Pedro. Em tom afetado e carregado de moralismo, o discurso de Bonifácio, trazendo expressões como “homem de bem”, “para o respeito e para o decoro do trono”, parece ser apoiado pelo narrador, que ressalta a “alta superioridade esmagadora” do Andrada ao pedir a demissão. Assim, a opinião de Bonifácio ganha destaque, contrapondo os seus “valores do espírito” ao “materialismo” de Domitila e à impulsividade de d. Pedro, manipulado pela amante e pelas armações do Chalaça. Enfatiza-se, portanto, uma imagem rebaixada do imperador, (re)figurado como aquele que se usa do público para fins privados, não respeitando, na ótica do narrador, nem ao país, nem à esposa. Nessa cena, Bonifácio serve de veículo para o ponto de vista ideológico e a voz do narrador, uma máscara para destilar sua avaliação sobre d. Pedro e sobre Domitila.

Com a demissão, os Andradas tornam-se, na Câmara e em jornais, oposição declarada ao governo. Nesse meio tempo, acirram-se as tensões entre portugueses e brasileiros, sobretudo por conta do caso Pamplona, um boticário que havia sido espancado por soldados portugueses, por acharem que ele tinha escrito um artigo no jornal atacando os lusitanos. Os Andradas, por sua vez, levaram o assunto à Assembleia, tornado símbolo dos privilégios que portugueses tinham no governo de d. Pedro, e exigiam a punição dos agressores. Os batalhões, por sua vez, tomam o lado dos soldados, posicionando os regimentos na direção da Assembleia. Afrontado pelos Andradas, d. Pedro decide reunir os ministros para exigir o fechamento da Assembleia Constituinte, alegando que eles, na busca pelo poder, haviam se tornado propagadores da desordem. O narrador, embora não use esses termos, não deixa de apontar como d. Pedro ia rompendo com os compromissos referendados por sua *persona*: “aquele moço tão liberal e tão

constitucional na aparência, era, no fundo, tão despótico e tão absoluto como a longa fieira dos seus avós” (SETÚBAL, 2009, p. 167). Tendo a proposta da dissolução rejeitada pelo conselho de ministros, que pedem demissão, escolhe na mesma noite substitutos para seguirem suas ordens: “Impulsivo, com aquele seu despotismo ingênito, sem poder jamais tolerar, como nunca tolerou, que alguém se antepusesse à sua vontade [...]” (SETÚBAL, 2009, p. 168).

O desfecho do caso se dá na chamada *Noite de Agonia*, em que d. Pedro, com o exército, ameaçava atacar os Andradas e demais deputados que haviam se amotinado no prédio da Assembleia:

Foi então que aqueles homens, naquele momento de angústia, deixaram na história **belo exemplo de coragem**. Que situação constrangedora! Dum lado o Imperador, com seus canhões, decidido a toda violência. Do outro lado um punhado de homens, sem uma arma, decididos a todo sacrifício (SETÚBAL, 2009, p. 174 –grifo meu).

O tom laudatório deixa clara a predileção do narrador pelo partido de Bonifácio, líder que é colocado como representante dos brasileiros, da vontade popular, aquele que será capaz de cumprir sua palavra. D. Pedro, ao lado dos soldados portugueses, reage com violência e repressão, atitude que na narrativa é instigada por sua desavença pessoal com os Andradas, os quais, ao fim, são presos e exilados. O decreto da dissolução da Assembleia, conforme exposto no romance, valia-se do “juramento” prestado pela Assembleia-Geral à nação de “defender a integridade do Imperador, sua independência, e minha dinastia” (SETÚBAL, 2009, p. 179). Com isso, a quebra de uma promessa, no campo político e social, é validada por uma artimanha legal (a manipulação da interpretação da lei) em que se exigiu a manutenção de outra promessa, supostamente rompida pela ação dos deputados e dos Andradas.

Na versão da história construída por Setúbal, Domitila passa ser mais do que apenas a amante do imperador, agindo politicamente, como ocorre no caso de Bonifácio. Se a princípio é motivada pelas intrigas do Chalaça, no caso da Assembleia ela parece agir por conta própria, ao oferecer sua aliança a Bonifácio, alegando que, como brasileira, não gostaria que o partido dos portugueses se sobressaísse. Bonifácio, ainda que tentado pela proposta, nega a relação, afirmando não querer receber “auxílios ‘dessa laia’” (SETÚBAL, 2009, p. 176), em cena que ecoa o episódio da tentação de Cristo no deserto (LACOWICZ, 2019). Assim, em um dos únicos momentos em que Domitila parece agir sem estar sendo manipulada ou buscando as extravagâncias da Corte, sua figura é associada ao demônio, ressaltando-se a parcialidade do narrador e seu posicionamento ao lado de Bonifácio.

O termo “escândalo” é associado continuamente à Domitila, a “encantadora paulista” à qual todos cortejavam para conseguirem favores do imperador. O narrador constrói ao longo

dos capítulos o que seria, aos olhos da sociedade, por conta dos boatos, o escândalo em torno da favorita, referente à sua relação com d. Pedro. Menciono alguns dos casos. Seu divórcio do Alferes Felício, processo facilitado por d. Pedro: “Um divórcio no Primeiro Império! Pode-se lá imaginar escândalo maior?” (SETÚBAL, 2009, p. 156). A notícia da condecoração de Domitila com o título de Viscondessa de Santos, como afronta a Bonifácio (pois era sua cidade natal), e com o posto primeira-dama da Imperatriz era vista como o “escândalo da noite” (SETÚBAL, 2009, p. 188). A viagem à Bahia, feita pela família real por motivos políticos, mas levando Domitila ao lado da imperatriz: “não podia haver escândalo maior nem mais acintoso” (SETÚBAL, 2009, p. 196), acontecimento paralelo à construção do Palacete para a amante e às nomeações políticas sugeridas por ela. Finalmente, o reconhecimento público por d. Pedro da filha que tinha tido com Domitila, que exigiu ameaças ao Bispo e ao escrivão, e foi acompanhada da elevação de Domitila a marquesa, da criança a duquesa de Goiás, bem como de uma celebração cheia de pompas para inaugurar o Palacete, para a qual apareceu inesperado d. Pedro, “herói de novela [...] muito cortesão, dobrando-se diante da triunfadora paulista” para convidá-la para dançar, “o supremo escândalo” (SETÚBAL, 2009, p. 234).

A fidelidade do imperador para com Domitila inevitavelmente levará à quebra de sua promessa de casamento para com Leopoldina, aspecto que, no entanto, demora a aparecer no romance, muito por conta do interesse em focalizar a aventura extraconjugal de d. Pedro. O capítulo “Uma cena no Paço” (SETÚBAL, 2009, p. 235) dedica-se a mostrar a melancolia da imperatriz, que já havia tomado conhecimento do caso ao ver o casal aos beijos, durante o retorno da viagem à Bahia (para esse narrador, ela era tão ingênua que não via o óbvio para todo o Rio de Janeiro). Ao longo do capítulo, a imperatriz, repetidas vezes, pede que sua companhia, a marquesa de Itaguaí, buscasse d. Pedro, pois queria falar-lhe, mas o imperador nunca estava. Um corpo que havia se comprometido a estar presente, prometido sua constância, se esvaecia: uma presença três vezes negada. Leopoldina decide expulsar d. Pedro do Palácio e ela mesma ir viver num convento. Manda o Chalaça ir avisar o Imperador, que se encontrava no velório do pai de Domitila. Ao chegar no Palácio de São Cristóvão, d. Pedro se assusta com a cena das malas e roupas jogadas no quarto e, sobretudo, com a determinação de Leopoldina. Na discussão, o imperador argumenta em favor de evitar o escândalo do ato, ao que Leopoldina retruca que ele não havia pensado nisso ao favorecer de todos os modos Domitila: “Vá viver com a divorciada!” (SETÚBAL, 2009, p. 242). A discussão se intensifica, d. Pedro se enfurece, segura D. Leopoldina pelo pulso e ameaça espancá-la, a qual reage: “Vamos! Dá na tua mulher! Espanca a mãe dos teus filhos! Faze esse ato heroico! Vamos, Sr. D. Pedro! Bate na Imperatriz do Brasil! [...] oh, senhor d. Pedro, não, não foi para isso que Vossa Majestade me arrancou do

palácio do meu pai!” (SETÚBAL, 2009, p. 243). D. Pedro, vendo a esposa aos prantos, comove-se e se ajoelha lhe pedindo perdão, afirmando que não era digno dela. A performance de Leopoldina acerta algo em d. Pedro, desestabilizando-o da realidade em que ele convivia com Domitila, constituída por outra promessa que se chocava com os imperativos reais. Seu corpo fala uma dor e fala uma força, rompendo os limites de imagens que d. Pedro tinha sobre a esposa, enlaçada na provocação que retoma termos caros ao imperador, ligados à família, aos filhos, ao teor monárquico do casamento e à sua autoimagem cavalheiresca.

No desenvolver da trama, esse encontro dos imperadores é fundamental para sugerir a não sustentação da promessa de d. Pedro a Domitila, de que ele lhe seria constante, a promessa de casamento que pairava sobre os dois e que toma força com a morte de d. Leopoldina, ocorrida enquanto o marido estava em viagem para o Rio Grande do Sul. Esta viagem ocorre por conta da Guerra da Cisplatina, mas é também estimulada, na obra, pela briga entre o casal real. A imperatriz, por seu caráter, atitudes e pelo que havia sofrido pelo marido, havia conseguido, segundo o narrador, grande simpatia do povo, carinho da população que se manifestou durante sua convalescência. Assim, criava-se um vínculo entre imperatriz e povo, um pacto que se conjugará na ameaça frente a quem havia, como sugeriam os boatos, causado a sua morte, ou seja, a marquesa de Santos. Dessa forma, com a morte de Leopoldina, Domitila sentia que se fazia possível a promessa de casamento jamais verbalizada que pairava sobre sua relação com d. Pedro: “E no seu peito, lá no mais secreto cantinho do coração, ela sentia bem que a morte de D. Leopoldina, assim tão súbita, abrira no seu destino, de golpe, um horizonte lindo e vasto! Que faltava agora para ser ela a Imperatriz de verdade?” (SETÚBAL, 2009, p. 266). No entanto, a imperatriz ainda se fará presença para impedir os planos de Domitila. Num primeiro momento, isso se nota pela manifestação do povo para atacar a casa da marquesa de Santos, pretendendo matá-la, pois boatos afirmavam que ela envenenara a imperatriz. Depois, a marca que ela havia deixado em d. Pedro em sua última briga condensará nele a culpa que assombrará em alguma medida a relação, como uma cobrança para se prestar as contas de uma promessa não cumprida.

O capítulo “O Banquete” (p. 287) será exemplar da presença de Leopoldina após a morte. Pelo título, é possível estabelecer a relação com as peças de Don Juan e a cena em que a estátua de pedra (de Don Gonzalo, pai de uma das mulheres seduzidas e assassinado por Don Juan, ou de figura correlata em outras versões), símbolo da vingança divina, aparecerá para cobrar o burlador por suas faltas e promessas rompidas, convidando-o para um banquete ou festim que significará sua morte e condenação. D. Leopoldina faz as vezes, aqui, do sobrenatural, uma vez que a cerimônia era em sua homenagem. Nos antecedentes, d. Pedro e Domitila haviam se distanciado, por conta da morte da imperatriz, embora o Chalaça acreditasse

que eles vinham se encontrando à noite. O secretário, por sua vez, alimenta a intriga entre os amantes, afirmando para Domitila que d. Pedro vinha se encontrando com sua irmã, d. Benedita, e contando a d. Pedro os boatos de que Domitila vinha se relacionando com o Tenente Moraes, seu pretendente dos tempos de São Paulo. A relação de d. Pedro e da irmã de Domitila, que possui lastro histórico, é utilizada pelo Chalaça para tentar seduzi-la, o que faz por tê-la visto aos beijos com o Tenente, crendo-a não fiel e, no seu entendimento, disponível. Sendo rejeitado, Chalaça se ressentido e lhe declara inimizade, motivo pelo qual a indis põe para o imperador.

No banquete, a animosidade entre os amantes deixa de ser o foco da narrativa quando d. Pedro começa a sentir-se afetado pela lembrança de Leopoldina:

De repente, por mero acaso, D. Pedro, que estava profundamente casmurro, ergueu um olhar entediado à parede fronteiriça. Grande e ruiva, na moldura dourada dum quadro, D. Leopoldina, do alto da parece, com leve sorriso, assistia ao festim rumoroso. Ao dar, porém, com aquele olhar fixo, perfurante, com aquele retrato que o fitava impressionadoramente, o Imperador sentiu correr-lhe pelo corpo gélido calafrio (SETÚBAL, 2009, p. 292).

A pintura de Leopoldina materializa a culpa de d. Pedro, articulando-se com o sentimento de traição que ele sentia pelo que o Chalaça lhe confidenciara sobre Domitila. Assim, não apenas ele é de alguma forma cobrado por sua infidelidade, como passa a entrar em um processo de luto, sendo despertado para uma presença na realidade psíquica que já não se fazia presente no mundo: “inexplicavelmente, pôs-se a recordar que ali naquela mesma sala, que era a Sala do Docel, fora armada a peça mortuária... Fora ali que se dera o último beijão... Fora ali que estivera exposto o cadáver da Imperatriz...” (SETÚBAL, 2009, p. 293). A figura de Leopoldina, como a estátua de Pedra, convidava d. Pedro para um festim mortal, para encarar suas faltas. Ao observar a pintura, ele se sente observado, algo irrompe na imagem que ele tinha da esposa, até então restrita aos limites do desejo de d. Pedro: “D. Pedro estava cadavérico, olheiras escavadas, fúnebre. Havia qualquer coisa de anormal em Sua Majestade. D. Domitila, chocada, fitou aquela lividez de morte” (SETÚBAL, 2009, p. 293). Indisposto, deixa a festa, para ser encontrado por Domitila ajoelhado a um retrato da esposa: “Estupefata, sem compreender o que via, a Sra. Marquesa topou o Imperador, de joelhos, chorando e soluçando, a beijar convulsivamente o retrato de D. Leopoldina” (SETÚBAL, 2009, p. 293); fora de si, grita com Domitila e a cena se encerra com d. Pedro convulsionando por conta de um ataque epilético. Pouco donjuanesco ao sucumbir à culpa, d. Pedro ainda o será, no entanto, na medida em que sua inconstância o fará querer Domitila ao seu lado, tendo efeito pouco duradouro essa incursão sobrenatural da memória de Leopoldina.

Em outra frente, o marquês de Barbacena estava na Europa buscando uma nova esposa para o imperador, entre as casas reais europeias. No entanto, a cada tentativa, as propostas de casamento eram negadas, fosse pela distância e imagem inóspita da América, fosse pela fama de d. Pedro, cujo relacionamento com a marquesa de Santos era de conhecimento geral. Com o atentado à Benedita de Castro, atribuído à sua própria irmã, d. Pedro decide que Domitila deveria deixar a Corte. Entretanto, a busca por uma noiva nobre tem pouco sucesso, anulando o efeito de sedução que a promessa de casamento trazia, pois a fama de d. Pedro, assim como os acontecimentos ligados à imperatriz e à marquesa, impedia a criação da crença em sua fidelidade. Na angústia e na humilhação provocada pelas negativas, o imperador manda Domitila retornar ao Rio de Janeiro, determinado a casar-se com ela, com quem a sedução parecia surtir efeito ainda: “E para acabar com tudo isto, com toda esta trapalhada do inferno, só há um meio, Chalaça, um só: é casar-me com a Marquesa de Santos!” (SETÚBAL, 2009, p. 329); “Aquele mulher, por uma fatalidade, é a minha paixão! [...] É a minha única paixão!” (SETÚBAL, 2009, p. 330). Seu retorno é comemorado com uma cerimônia de beija-mão em homenagem à duquesa de Goiás, a qual, de fato, se constrói como uma cerimônia de casamento, ou de sua promessa, entre d. Pedro e Domitila: “[...] ao lado do Imperador, gloriosa, alvo de todos os olhares, no pináculo daquele triunfo retumbante, sente gostosamente, lá no íntimo, que é ela, exclusivamente ela, em tão adorável instante, a mulher mais alta, a mulher suprema do Brasil” (SETÚBAL, 2009, p. 340).

Inconstante, d. Pedro, como Don Juan, joga “com o encanto e acena com o casamento” (RIBEIRO, 1988, p. 14), manipula o desejo de suas conquistas, mas não tem pretensão de cumprir a palavra, ou se o tem, a mesma desaparece como areia ao vento. Assim se dá, portanto, com a chegada da correspondência de Barbacena, anunciando o acerto do casamento com d. Amélia de Leuchtemberg. D. Pedro estava noivo e, entretanto, a despeito de toda a exaltação de Domitila, via-se feliz pela possibilidade das novas bodas com uma princesa europeia. A marquesa de Santos voltará, finalmente, para São Paulo. A quebra das promessas leva à sua repetição infinda, fidelidades que são realinhadas e substituídas, jogo de sedução pela qual se tenta, continuamente, cobrar a palavra dada, retomar o cumprimento de pactos. Dessa forma, a promessa de um casamento que fecha o romance será a ruptura de outras promessas, particularmente aquela que enlaça d. Pedro e Domitila desde sua primeira noite.

4.5 AS MALUQUICES DO IMPERADOR: ENTRE A ESTÁTUA E O BURLADOR

Decorrendo do sucesso de seu primeiro romance e partindo de uma temática semelhante, Paulo Setúbal publicou, em 1927, *As maluquices do Imperador*⁹⁰, em que se debruçou sobre a vida de d. Pedro, entre 1808 e 1834. Os 15 capítulos da obra, ao se constituírem como espécie de crônicas históricas sobre um determinado tema em torno do imperador, dão a impressão de comporem uma coletânea de relatos históricos. De fato, os capítulos possuem relativa independência, mais expressiva em alguns que se voltam a episódios ou personagens pontuais, além de tornar mais complexo o desenrolar temporal do texto, com momentos breves de sobreposição de acontecimentos ou períodos. Essa característica possivelmente motivou a indicação dessa obra como “episódio histórico” ou “contos históricos” nas notas prévias das primeiras edições⁹¹ (em que se registravam quais obras já haviam sido publicadas do autor e a tiragem), colocando-a ao lado do livro *Nos Bastidores da História*. Esse, por sua vez, é de fato uma coletânea de contos, publicados de modo disperso em jornais e depois reunidos em obra no ano de 1928; embora alguns deles também abordem o imperador, há outros descolados dele e não há uma sequência cronológica no conjunto. Na minha leitura, no entanto, entendo que o teor episódico dos capítulos não contradiz a linearidade temporal do texto e a unidade da narrativa, em que se percebe um fio condutor a partir do protagonista, com balizas temporais bem definidas que evidenciam os vários momentos e facetas da personagem, desde a vinda da família real ao Brasil até a morte de d. Pedro. Os capítulos estão em co-dependência, apresentam um ritmo no conjunto que permite tratar a obra como romance ou como narrativa longa, mais do que como um livro de contos. Em todo caso, entendo que ver *As Maluquices* na sua integridade, como narrativa única e não conjunto, deixa o texto mais interessante e produtivo enquanto ficção, encenando por sua estrutura a fragmentaridade e omissões das personagens e da própria história, vista mais como acúmulo e dispersão do que como evolução.

A proposta de Setúbal n’*As maluquices* é novamente abordar os bastidores da história, a vida privada das personagens, suas motivações, sentimentos, angústias, mas com o foco em d. Pedro, cuja (re)figuração se dá no jogo entre diferentes perspectivas das personagens, mediado pelo privilégio do olhar do narrador. A relação entre erotismo e política está também presente nesse entrelaçar contínuo entre as imagens do casamento e o pacto da personagem com a nação e o povo. O donjuanismo se evidencia mais uma vez não apenas na relação de d. Pedro

⁹⁰ Doravante também referido como *As maluquices*.

⁹¹ Como é possível observar em edições como a de 1937 da obra *Confiteor e Nos Bastidores da História*, de Setúbal.

com as mulheres, mais pronunciada do que no romance prévio, mas na ruptura inerente à promessa, pairando como um risco sobre as relações amorosas, sobre o romance e sobre a nação. O título provocador sinaliza o tom da narrativa, ao que possivelmente se associou, em seu lançamento, à expectativa gerada nos leitores a partir da leitura d'*A marquesa de Santos*. Da mesma forma, já aponta a construção não típica do herói, desviando da completa monumentalização; esta é verificada ao final do romance, embora tenha sido minada ao longo da obra, a faceta intratextual da figuração da personagem.

As maluquices, assim, manifestam-se em diversas frentes, como nos amores de d. Pedro, nas suas finanças, na condução da política, envolvendo desde suas facetas mais amáveis e gentis até as mais odiosas e opressoras. Na oscilação entre ordem e desordem, público e privado, entre o absolutismo e o liberalismo, a (re)figuração de d. Pedro entretece fragmentos donjuanescos e malandros, ecoando imagens, autoimagens e preconceitos que se tem sobre o que é ser brasileiro. Assim, a obra “ajudava a perpetuar estereótipos do homem brasileiro, presentes em D. Pedro I e em seus auxiliares mais próximos, como o conselheiro Gomes, o Chalaça: a picardia, a liberdade sexual e a exaltação da infidelidade conjugal” (ESTEVES, 2010, p. 57). Essa manutenção não-crítica de preconceitos, se por um lado pode ser vista como ponto fraco da obra, por outro, no movimento de sentidos do texto, atua na reafirmação de discursos fundacionais sobre a identidade brasileira, na negação e na fixação das imagens consideradas depreciativas e que se concentram nos atributos ligados à malandragem. Ironicamente, trata-se de personagens portuguesas, em busca de seu espaço na Corte, sob os auspícios da realeza; figurações em imagens carnavalizantes ainda incipientes e titubeantes, pois vinculadas mais ao campo dos conteúdos do que do discurso.

No primeiro capítulo, a modo de entrada, acompanhamos a chegada da Corte portuguesa ao Brasil, um discurso carregado de adjetivos e construções enaltecendo o exotismo da vegetação, o espaço concebido como virgem, ecoando os relatos dos primeiros contatos entre europeus e americanos: “céu entontecedor, azul de Sèvres, o sol escachoa avanhandavas de ouro. E sob a luz fúlgida, dentro da sua virgindade selvagem, recorta-se em coloridos fortes a paisagem — maravilha!” (SETÚBAL, 2008, p. 13); “enroscado e bravio, caboclamemente brasileiro, o Corcovado pintalga-se de matéria brava, a paulama enroscada no cipoal, os nhacatirões gritando pelo carnavalesco das flores” (SETÚBAL, 2008, p. 14). Segue-se a retomada sobre as guerras napoleônicas: os planos franceses de estrangular o comércio inglês e de dividir Portugal em três, bem como a ruptura definitiva entre d. João e Napoleão, levando à invasão do reino lusitano, que motivou o traslado da Corte: “essa fuga dum ridículo espantoso,

a mudança de toda uma corte em vinte e quatro horas, foi incrível página de opereta. Foi página dolorosamente bufa” (SETÚBAL, 2008, p. 17).

Ademais, o capítulo apresenta de modo resumido os primeiros oito anos do período joanino, as realizações que incrementaram a vida na ex-colônia (abertura dos portos, criação do Jardim Botânico, da Escola de Medicina, Academia de Belas Artes, tipografia régia), e a elevação do Brasil a Reino Unido, o que permitiria que Portugal tivesse voto no Congresso de Viena, fato ressaltado como “um passo formidável para a sua independência” (SETÚBAL, 2008, p. 27). A chegada da família real, portanto, impulsionou mudanças e uma imagem da sociedade, propiciando cada vez mais a noção do Brasil como corpo político equivalente a Portugal, processo que já vinha tomando força desde finais do século XVIII. A presença do rei contribui para o simbolismo dessa ascensão, reforçando um pacto entre ele e a sociedade local, a promessa de equidade entre os dois lados do Atlântico, ameaçada pela volta de d. João para Portugal, em 1821. Na medida em que uma das partes não cumpre o combinado, os “brasileiros” (as elites de comerciantes e proprietários rurais) encontraram-se na condição de retirar-se do contrato que unia Portugal e Brasil (SOUZA, 1999). As cenas de celebrações no espaço público, envolvendo a presença do povo, serão repetidas na aclamação de d. João assim como no casamento de Pedro e Leopoldina.

No segundo capítulo, d. Pedro entra em cena. Estamos em 1816 e a rainha d. Maria I morreu. O ambiente das cerimônias fúnebres é o gatilho para apresentar o príncipe, que está em seu quarto, agitado e nervoso, mas por outros motivos: o que ele quer é estar com sua amada, a bailarina do teatro São João, Noemi. Como apresenta o narrador, envolvendo-se na atmosfera romântica e apaixonada da personagem, d. Pedro está aflito por um “desejo estranho”, ele quer fugir para o “ninho amado” onde receberá “carícias entontecedoras”, “desvario de uma paixão furiosa, paixão de adolescente” que domina seu pensamento, a fome de “amar e ser amado”: “sonha com ela... E arde por ela... Ela por toda parte!” (SETÚBAL, 2008, p. 33). O estilo de Setúbal, proliferando adjetivos, é conveniente a esses momentos em que o narrador se envolve nos sentimentos juvenis da personagem. A descrição ressalta o romantismo da personagem, a beleza e a elegância que se aliam a insensatez e irresponsabilidade de alguém movido pelas emoções: “príncipe de dezessete anos, moreno, olhos muito negros e muito românticos, aquele moço garboso, aquele moço doidivinas e estúrdio, que enche a corte com os seus estouvamentos [...]” (SETÚBAL, 2008, p. 33). Conjugam-se, assim, posições antagônicas sobre d. Pedro, mesclando a maneira como outras personagens o percebem com a própria visão do narrador que, por sua vez, se cinde internamente pela emergência do olhar do príncipe.

Com ajuda de seu criado, Plácido, o príncipe sai pelo alçapão de seu quarto, vestido com uma capa negra para disfarçar sua identidade na busca pelo amor clandestino. A descrição de Noemi, ao ser relatada a primeira vez que d. Pedro a viu, diz mais do olhar que conduz o discurso, o foco que passa pelo protagonista: “Era uma francesinha de matar. Uma boneca de Luxo, toda pluma frágil como um bibelô. E tão loira! E tão fresca! E dona duns olhos tão grandes, tão liricamente azuis! D. Pedro era um príncipe impetuoso. [...] A bailarina, a criatura pequenina e doce, fascinou-o doidamente” (SETÚBAL, 2008, p. 36). Esse excerto ajuda a compreender como a focalização interna, aliada a traços de discurso indireto livre, contribui para a figuração, pela qual a personagem toma forma na medida em que percorremos o texto e participamos do jogo de perspectivas que ele encena. Com isso, leitores e narrador ocupamos essa perspectiva, vestimos a máscara pela qual se constrói também a diegese e podemos experienciar essa vida de linguagem. O discurso narrativo, dessa maneira, sugere o funcionamento do plano psicológico da personagem, mostrando-o mais do que apenas descrevendo-o. Como relembra Uspensky⁹² (1983), o ponto de vista do narrador pertence também ao receptor da narrativa, seja leitor ou espectador, que se alia ao narrador e ocupa diversos pontos de vista com ele. Isso conduz o investimento pulsional do leitor, sua possibilidade de viver aquelas experiências refiguradas, fazendo da ficção uma prática de alteridade.

Aproveitando os prazeres da juventude e o poder de sua classe social, o príncipe pode viver sua “vida de romance, boemia, ensartado de noitadas febreintas, com serenatas de violão e de lundus” (SETÚBAL, 2008, p. 36), criticada pelo narrador e igualmente invejável. A conduta, por outro lado, leva d. Pedro a muitos gastos com a bailarina, colecionando dívidas. Por sugestão de seu criado, Plácido, decide emprestar dinheiro do Pilotinho, um endinheirado dono de bodega. Se, de nosso ponto de vista, o caso não seria para se preocupar, o narrador ressalta o problema da ação, criando uma relação indevida entre um nobre e um plebeu/burguês, na qual aquele na dependência desse: “D. Pedro era um estróina. Um doidivinas completo. Não refletiu um instante no disparate daquele alvitre” (SETÚBAL, 2008, p. 38).

A característica donjuanesca da ruptura do lugar social, transitando entre as diferentes classes, comparece nesta (re)figuração de d. Pedro, sustentada em perfil que parece ter marcado a própria personagem histórica. Esse traço, pintado na obra com tintas românticas, diz respeito ao fenômeno mais amplo de desenvolvimento do individualismo moderno, que figuras como Don Juan e Dom Quixote sintetizam (WATT, 1997), demarcando a tensão entre sujeito e

⁹² Cf. Uspensky (1983), p. 125.

sociedade que distingue as personagens romanescas. Esse aspecto aparece no caso do empréstimo com o *Pilotinho*, bem como na relação com Noemi, que não causaria preocupação se não temessem que o caso amoroso durasse, sobretudo por ela ter engravidado: “Imagine-se um pouco se D. Pedro, aquele príncipe estourado, perdido de paixão como andava, cometesse a loucura de casar-se às escondidas com a bailarina. Que complicação” (SETÚBAL, 2008, p. 46). Essa fala do narrador evoca a perspectiva do Conde de Parati, quando esse toma conhecimento pelo Visconde de Magé que a moça estava grávida do príncipe, situação delicada porque já arranjavam, na Europa, o seu casamento com a princesa Leopoldina. O conde conta a d. João a história da gravidez, bem como sobre a dívida de doze contos e o empréstimo feito com *Pilotinho*, pelo que d. João expressará sua opinião negativa sobre o filho: “Mas, é incrível. Esse rapaz é louco! Esse rapaz me mata de vergonha! Veja que papel, meu amigo! Pedir dinheiro ao *Pilotinho*! Um príncipe!” (SETÚBAL, 2008, p. 46). Em segredo, o rei e o conde discutem as soluções, decidindo pela partida de Noemi da Corte; assim, arranjam-lhe dinheiro e o casamento com o Tenente da Guarda do Rei, sendo ambos mandados a Pernambuco. D. Pedro, inconsolável ao descobrir do casamento e da partida, é acometido por um ataque epilético. Seis meses depois, a filha morreria e, segundo histórias, o corpo embalsamado teria sido enviado ao príncipe, que o teria guardado por anos, relato que incide na (re)figuração de d. Pedro ao reforçar o impacto desse primeiro amor e da separação.

A personagem constrói-se na conjugação de diferentes perspectivas, pelas quais se entrecruzam diferentes registros, entre a seriedade e o humor, passando pela paixão e pela crítica. Dessa forma, a maneira como ele é percebido pelo pai destaca a irresponsabilidade e a tolice de d. Pedro, de quem as “loucuras” de pedir dinheiro emprestado para um súdito, de engravidar e até mesmo se casar com uma plebeia exasperam d. João, embora não o surpreendam de todo. A perspectiva do narrador, pelo conjugar de diferentes percepções no corpo do texto, dão um tom cômico para os acontecimentos do empréstimo e do namoro, como se ouvíssemos as ações impensadas de alguém que nos é próximo, cujas consequências não nos parecem serem motivo de preocupação maior. D. Pedro é um louco apaixonado, interessado em aproveitar a vida, e não ligamos tanto para essas maluquices pela distância histórica que nos separa, que mobiliza diferentes maneiras de encarar as relações entre classes e os namoros da juventude, deixando o texto bem-humorado pelo espanto que causam nas personagens. Além disso, causa-nos alguma comoção quão drástica e súbita vem a ser a separação: por conta dos imperativos da condição de membro da família real, pelas normas que organizavam aquela sociedade, perdeu-se a garantia de afetos, rompeu-se uma promessa de amores e mesmo de casamento. O corpo de d. Pedro, comprometido com Noemi, trazia mais do que as emoções de um apaixonado, mas a

ruptura inerente motivada, no caso, por sua condição de príncipe herdeiro, inscrita na sua existência como um corte que faz ausentar-se um corpo.

Noemi é tirada de cena, Leopoldina sobe ao palco. No capítulo três, narram-se os acertos para o casamento da princesa austríaca com d. Pedro e o conjunto de festividades que envolveram o contrato nupcial e sua concretização. Após as cerimônias oficiais de pedido, em que o marquês de Marialva buscou exaltar o luxo e riqueza da Corte portuguesa, o casamento é realizado em Viena, com o arquiduque Carlos representando d. Pedro. Na chegada da princesa ao Brasil, destaca-se a forma como o narrador apresenta d. Pedro, buscando trazer o olhar estrangeiro de Leopoldina para o discurso: “D. Pedro é moço formoso. Com seus dezoito anos, sadio e desempenado, com o seu moreno tropical, os seus olhos negros e enormes, o príncipe é um galhardo de homem, um mancebo varonil e sedutor. D. Leopoldina devora-o com os olhos. Toda ela ri!” (SETÚBAL, 2008, p. 63). Nesse fragmento, ao justapor a descrição do príncipe com o efeito causado na princesa, o narrador busca entrecruzar com seu discurso a perspectiva de Leopoldina, as características do príncipe que a teriam seduzido conforme ela as percebia. No entanto, a emersão da voz de Leopoldina fica comprometida pelas limitações do narrador em ofertar esse espaço, em compreender quem é a personagem, não se alcançando de maneira plena uma focalização interna, mas uma descrição que tenta induzir o jogo de perspectivas. Nesse sentido, certos termos como “varonil sedutor”, “galhardo tipo de homem”, “sadio e desempenado” dão ao discurso o teor de consideração pensada mais do que percepção espontânea, em que o desejo da personagem atravessaria as palavras do narrador. De certa forma, os pontos de vista avaliativo e psicológico de Leopoldina são trazidos à voz narrativa, mas tutelados pelo narrador, que domina o ponto de vista fraseológico. Com relação à perspectiva das personagens feminina, fica ausente o movimento do olhar que instiga as emoções na medida em que elas ocorrem. Além disso, a construção de d. Pedro, nessa descrição, mistura os estereótipos da realeza com os lugares comuns de uma imagem do brasileiro, naquilo que o malandro possui de donjuanesco, portador de uma sensualidade quase inata.

4.5.1 Amores: puros, inconsequentes, desencontrados

No capítulo “Os ciúmes da imperatriz” podemos observar o contraste das (re)figurações de d. Pedro e d. Leopoldina. Aqui se apresenta a amizade que o príncipe tinha, antes de se casar, com as filhas de Cauper, seu guarda-roupa, considerado excelente pessoa, mas “pouco cioso da reputação da sua casa. O povo murmurava dele. E murmurava com razão” (SETÚBAL, 2008, p. 77). As moças eram consideradas lindíssimas e a fama donjuanesca de d.

Pedro contribuía para que a situação fosse alvo de boatos: “o povo falava sem dó”, porque “Todo o mundo sabia que D. Pedro era um atrevido. Um grandíssimo maroto que não respeitava sequer as famílias” (SETÚBAL, 2008, p. 77). Continuamente, o narrador repete que “Não passava disso. Tudo ingênuo. Tudo sem malícia. Mas era chocante!”, mote prenhe de ironia, pela recorrência e caráter do príncipe, embora a última parte sugira a ambiguidade da questão, como se o narrador, não tendo certeza do que se passava, prefira deixar pairando a possibilidade do escândalo, ou não tenha sido feliz no efeito pretendido. Isso não impede que funcione, ainda assim, um jogo de perspectivas, em que d. Pedro cinicamente defende sua posição, a qual é contraposta pela maledicência daqueles que conhecem o seu perfil; o narrador, por sua vez, parece se divertir com a situação, alinhando-se ao príncipe ao dar-lhe suporte, como faria o Chalaça. Com o casamento, d. Pedro ficará um tempo sem ir na casa do Cauper, mas sua infelicidade com a esposa o fará voltar a frequentar, agora com Leopoldina, a casa do guarda-roupa real. A princesa, incomodada pela possível traição, pedirá pela interseção de d. João, que arranjará a volta do Cauper e sua família para Portugal, em um posto real.

A (re)figuração de d. Pedro envolve o seu efeito sobre a leitura e essa como remontagem de pontos de vista e ocupação de posições móveis no texto, dinâmica na qual o narrador participa ativamente, pela forma como comenta os acontecimentos, pelo modo como assume o olhar de outras personagens sobre o imperador, por como ele é inserido na constelação das personagens do romance. Nesse sentido, a (re)figuração de Leopoldina sinaliza não apenas a maneira como d. Pedro a observa, suas expectativas, frustrações, preconceitos, mas também como ele se constitui na oposição com ela. Esse é o modo pelo qual o narrador a apresenta, seguindo a impressão de seu d. Pedro quando conheceu a esposa, para explicar seu desapontamento e a distância que os separava: “Mas... que decepção! D. Leopoldina era feia. Ruiva e gorda, lábios grossos, olhos esverdeados, a princesa encarnava em si o tipo clássico dos Habsburgos. Não tinha elegância e não tinha graça. D. Pedro, como ninguém, sentiu o desfulgor da mulher. Aquilo gelou-o” (SETÚBAL, 2008, p. 78). O narrador insistirá ainda na aparência de Leopoldina, justificando que ali estaria a base da infidelidade de d. Pedro, ainda mais porque havia pouco ele estava nos braços de Noemi. O olhar do príncipe conduz o discurso narrativo, embora a repetição e a consideração sobre o “tipo clássico dos Habsburgos” sugira se tratar de opinião compartilhada pelo narrador, parcialidade que fica mais clara na sequência.

O narrador destaca, assim, o perfil donjuanesco de d. Pedro, seu desejo vulcânico, sua necessidade contínua de estar com qualquer mulher que instigasse seu interesse:

O príncipe foi sempre, em toda a sua existência, um louco por mulheres. Foi o seu fraco. O traço culminante do seu caráter. D. Pedro amou furiosamente na vida. Amou

quando príncipe. Amou quando imperador. Amou quando rei no exílio. E amou com todos os desbragamentos da sua índole de fogo. Mas, por ironia, D. Pedro só não amou a esposa (SETÚBAL, 2008, p. 78).

Que d. Pedro não se interessasse pela esposa, sobretudo nessa (re)figuração, tendo em vista o contexto de um casamento arranjado, com objetivos dinásticos, é aceitável. No entanto, a ênfase que o narrador concede à questão da aparência chega ao ponto de culpar Leopoldina por ela não se adequar àquilo que, inclusive, ele por vezes critica nas mulheres, ou seja, ser mais sedutora, capaz de envolver o seu marido: “É que D. Leopoldina não foi hábil. Não teve astúcia de se fazer amar: preocupou-se muito pouco em ser mulher. Desleixou sempre a arte de seduzir pela graça” (SETÚBAL, 2008, p. 80). A reconstrução de Leopoldina, passando por aspectos físicos e de atitude, chega a ser mesmo cruel, sobretudo por insistir em construí-la sobre o signo da negação: “**nunca** se enfeitou. **Nunca** teve paixão por vestidos. **Nunca** mostrou capricho por um perfume. **Nunca** teve paixão por vestidos. **Nunca** mostrou capricho por um perfume. **Nunca** pôs uma flor na trança. **Nunca** se carminou. **Nunca** se frisou” (p. 80 – grifos meus). Toda a existência de Leopoldina é encapsulada, um conjunto fechado de traços em que se resume toda sua variação ao longo do tempo, suas transformações físicas e psicológicas, pelo casamento, pelas inúmeras gestações, pelo isolamento cultural e pela ausência do marido. Essa visão uniforme do narrador, assim, perde de vista a historicidade da personagem, sua dinâmica diacrônica, os vários níveis e etapas de sua vida e sua dinâmica de contato com os outros.

Sem deixar de passar o verniz de neutralidade que corresponde a seu ímpeto de historiador, segundo os parâmetros da época, que se pauta em documentos e a quem a espessura da linguagem ainda não se tornou um problema, o narrador avaliza suas colocações sobre Leopoldina por meio de relatos do período: “Todos os contemporâneos, afora Carlos Seidler, pintam-na assim” (p. 80). Não se coloca em questão em momento algum o distanciamento temporal entre o tempo da narração e o tempo do narrado, bem como entre esses e o tempo dos documentos na qual a obra se baseia, que abrem uma posição terceira sobre os fatos, com seu próprio caráter dêitico ou situacionalidade (quando se deu a percepção, quando se deu o seu relato, a que momentos históricos da vida da princesa eles referem). Bem por isso, ausenta-se o cuidado com as diferenças culturais que subjazem a tais julgamentos, tendo em vista os valores que conduzem aqueles posicionamentos e a não transparência da linguagem. Imagina-se que a distância de um século poderia ao menos insinuar a desconfiança do narrador para com aquelas personagens, para com seus interesses, ou mesmo a possível hipocrisia dos julgamentos sobre a princesa. Essa ausência de uma maior consideração e empatia por Leopoldina se dá pela incapacidade do narrador em trabalhar com os vários planos possíveis desses “Eus”, de modo

a ultrapassar imagens estereotipadas e superficiais, traço já perceptível n' *A marquesa de Santos*. Isso se dá, em partes, pela maneira como o autor encara o documento histórico, sejam cartas, relatos, estudos historiográficos, mas também porque encontra nesse material o suporte para a visão que ele constrói sobre as personagens, preconceitos ali escondidos sob a máscara do outro.

Segundo o narrador, ainda, além de ser negligente em termos de aparência, algo mais a separava do marido: ela era louca por livros e por ciência; enquanto que ele “não tolerava livros. Preferia descer às cavalariças e ir ferrar, ele próprio, os seus cavalos” (SETÚBAL, 2008, p. 81). A distância e o contraste entre d. Pedro e Leopoldina são utilizados, assim, tanto para justificar a falta de desejo dele como para desenhar as falhas do Bragança, ressaltando a sua “incultura”, manifestada sobretudo nas cartas pessoais: “contrastando com a mulher. D. Pedro era um ignorantão. O que deixou nosso primeiro imperador como amostra das suas humanidades envergonha a gente. As suas cartas arrepiam. Um ginásial, hoje, ri-se da pasmosa incultura do Bragança” (SETÚBAL, 2008, p. 80). Associando a forma como relata a aparência de Leopoldina, seu modo de se vestir, sua atitude com relação ao exterior, com seu caráter intelectual, a narrativa deixa um gosto amargo no que seriam as qualidades da imperatriz, como se o prazer pelo conhecimento fosse um defeito a ser evitado, pois a faria ser rejeitada pelo imperador. Dessa forma, por mais que nesses fragmentos se ironize e se critique d. Pedro, a forma como Leopoldina é trazida à cena sugere a cumplicidade e conivência do narrador com relação ao seu protagonista, pois justifica, em partes, seus relacionamentos extraconjugais.

A oposição entre ambos é mesmo exagerada pela obra, uma vez que d. Pedro, mesmo não sendo intelectual, havia tido uma educação muito mais ampla que a da grande massa, conhecendo em alguma medida outras línguas e se destacando na música, como geralmente é lembrado. A figuração por meio da comparação também se baseia na opinião do narrador sobre d. Pedro II: “Ali está naquele pedaço de gente, naquele anjo trigueiro, redondinho, aquele que vai ser, na História, o vulto inconfundivelmente superior de D. Pedro II, o monarca republicano, o mais culminante dos brasileiros” (SETÚBAL, 2008, p. 125); “o maior e mais glorioso dos brasileiros [...] o homem que nunca teve uma fraqueza, o caráter que nunca teve uma falha, a individualidade que nunca teve uma descaída. Sábio, honrou a ciência; cidadão, honrou a pátria; rei, honrou o cetro” (SETÚBAL, 2008, p. 139). Nessa comparação, nota-se diferença de tom em relação ao mesmo procedimento quando baseado em d. Leopoldina. D. Pedro II é o “continuador da dinastia”, admirado pelo narrador da mesma forma como o pai admira o filho, ironicamente, possuidor de características que o aproximariam muito mais da mãe.

Ao longo do romance, outros relacionamentos de d. Pedro serão apresentados pelo narrador, (re)figurando-o de modo burlesco e ambíguo, uma vez que, nesse rebaixamento,

sublinhando o erotismo, não deixa de se insinuar um traço de projeção, o desejo de viver aquelas aventuras e envolver-se com aquelas mulheres. Um desses casos é o com Clemência Saissat, esposa do comerciante francês Pedro Saissat: “A Sé-sé... Era uma francesa realmente fascinadora, muito requintada em vestidos, grandes ares. O Rio ainda não tinha visto olhos mais verdes, nem cabelos mais crespos, nem boca mais sangrenta, nem talhe mais espiritual [...] Que maravilha! Uma criatura estonteante...” (SETÚBAL, 2008, p. 144-145). O imperador aproximou-se do casal, interessado na mulher, e fez-se amigo deles, “democratíssimo”, como ressalta o narrador. Pedro Saissat, por sua vez, aproveita-se dessa relação e consegue os favores do imperador, fazendo de sua loja “fornecedora imperial”, anunciado com destaque em uma nova placa sobre o negócio.

Não fica claro se o marido sabia da relação, mas em todo caso é significativo que ele tire proveito da situação, o que põe em evidência o seu empreendimento comercial, que passa a ser um dos mais requisitados no Rio de Janeiro. Se, no campo dos valores morais cristãos e das sociedades que se creem neles pautadas, Don Juan rouba a honra familiar e dos maridos ao seduzir suas esposas, no campo prático, mesmo nessas sociedades, parece haver nuances que tornam a questão mais complexa. A situação de Pedro Saisset se encaixa nisso: a possibilidade de conhecimento da traição que é denegada em prol dos benefícios financeiros e sociais advindos da relação com o príncipe, propiciando alçar um posto mais alto na sociedade, muito aos moldes do *Lazarillo*. Tomado por um ataque de amor-próprio, tendo descoberto o caso ou querendo dele tirar mais proveito, o Saisset se enfurece, confronta e briga com a esposa, história que se espalha e demanda que d. Pedro tome uma atitude para amenizar o escândalo. O casal é embarcado para a Europa, a mulher recebendo um prêmio financeiro e uma pensão. Alguns meses depois nasceria um filho do casal, batizado Pedro de Alcântara Brasileiro.

Outro dos amores do imperador é sua segunda esposa, que teria conseguido envolver d. Pedro: “D. Pedro teve pela mulher uma paixão desordenada. Amou-a desvairadamente. Amou-a com toda a explosão do seu temperamento vulcânico” (SETÚBAL, 2008, p. 171). A beleza de d. Amélia de Leuchtemberg, meia princesa como ressalta o narrador, embasbacou d. Pedro, que chegou a desmaiar quando se conheceram. Assim, é pelo olhar do imperador que a personagem é apresentada: “É D. Amélia. Que maravilha! [...] fina, leve, elegantíssima, mulher-pétala, uns olhos muito quentes, uns cabelos muito crespos, um sorriso muito cândido, e, com os dezessete anos, viçosos e frescos, é toda ela uma orvalhada primavera de carne” (SETÚBAL, 2008, p. 159). Com dezessete anos, foi a única que aceitou vir a América e casar-se com o malvisto d. Pedro I, após uma sequência de negações; além disso, a relação tinha a vantagem

de ter levado em conta o interesse do imperador mais do que o de união política para unir famílias reais, como havia sido o caso do casamento com Leopoldina.

4.5.2 Celebrações: a sedução do povo

No laço que envolve as imagens de d. Pedro e do Brasil, a retomada de motivos donjuanescos pela ficção implica seu ato em direção ao povo, a sedução enquanto procedimento de mediação entre as distintas partes que constituiriam a nação. Nesse sentido, as cerimônias públicas tem papel de grande importância, tanto no decorrer dos acontecimentos históricos quanto na sua (re)figuração ficcional, participando da maneira como as personagens são reconstruídas. A ocupação da praça pública, os desfiles de gala, as festas, sedimentam o elo entre o monarca e o povo, efetivando o contrato e as promessas nele implicadas. Uma das primeiras cenas em que essa ritualização aparece diz respeito à aclamação de d. João como rei de Portugal e do Brasil, com a morte de D. Maria I: “A ACLAMAÇÃO de D. João VI foi um deslumbramento. A mais soberba festa que a Colônia vira até então. Aquele rei burguês, aquele homem bonacheirão e gordo, empenhara-se com alma, rasgadamente, para que seu grande dia tivesse um brilho único, estonteante” (SETÚBAL, 2008, p. 38). Toda a cidade estava decorada e preparada para os cortejos, com a presença de nobres e figuras de destaque no reino, acompanhados pelo povo em festa. D. João, por sua vez, encarna a personagem monárquica por excelência, com a simbologia da indumentária: “O rei está soberbo. É a primeira vez que os vassalos o vêem com todas as galas da realeza. Faíscam-lhe ao peito as insígnias de suas ordens. Pende-lhe do pescoço o colar do Tosão de Ouro. Tomba-lhe dos ombros com a mais grandiosa magnificência, o manto real” (SETÚBAL, 2008, p. 41). Como não poderia faltar, para efetivamente tornar-se rei, deve se ajoelhar e, com a mão sobre o missal e o crucifixo, prestar o juramento; na sequência, seus filhos, iniciando por d. Pedro, realizariam o juramento de respeito e submissão ao rei: “juramento de ‘Preito e Vassalagem a el-Rei’. O primeiro que jura é o Príncipe Herdeiro” (SETÚBAL, 2008, p. 42). Como se sabe, o juramento será rompido com os eventos relacionados à Independência, processo que decorrerá de novos contratos sociais, de novas promessas a substituir as anteriores.

A chegada de Leopoldina no Rio de Janeiro também seguiu as diretrizes de embelezamento da cidade e mobilização da cena pública: “D. JOÃO ALINDOU A SUA cidadezinha com atavios de gala. Enfeitou tudo com garridices vistosas. O pobre Rei timbrou em receber a nora com luzimentos únicos” (SETÚBAL, 2008, p. 63). Assim como na aclamação, a cidade foi decorada com tapetes, pétalas, arcos de triunfo, destacando a figura da

princesa e buscando inscrevê-la no imaginário popular, o que se dá nesse entrelaçamento com o espaço público, com a intervenção no ritmo cotidiano: “A maior suntuosidade dos festejos. Os jornais falaram deles com louvores rasgados” (SETÚBAL, 2008, p. 64). Os desfiles, os cortejos, as decorações funcionam como forma de sedução sobre o povo, de construção de uma promessa e comprometimento de um corpo, criando expectativas que valem pela dinâmica da encenação mais do que por sua viabilidade. O casamento de d. Leopoldina e d. Pedro, em Viena, também foi preparado por recurso semelhante, no caso enfeitado pelo marques de Marialva, a cargo das negociações nupciais. Representando, pois, a d. João e ao reino luso-brasileiro, o marques havia gastado toda sua fortuna para exibir diante da corte austríaca as riquezas e luxos do reino, a fim de que a aparência opulente e nobre afiançasse a promessa de casamento que ele carregava, muito mais do que a união entre duas pessoas, mas de duas casas reais.

4.5.3 Festim de pedra e de burlas: sobre enganos, fins e fracassos

A longo de todo o romance de Setúbal são apresentadas situações que buscam revelar o caráter boêmio de d. Pedro, sua facilidade em se relacionar com pessoas de outras classes sociais, algo não visto como positivo pelo narrador. A humanização da personagem está relacionada também com seus vários amores e à sua infidelidade, mas também com as relações que não deram certo, que colocam em cena o caráter falível da personagem histórica. Nesse sentido, as imagens do corpo grotesco contribuem para a (re)figuração de d. Pedro, embora de uma forma mais atenuada e pontual que, por exemplo, no romance de Torero. Ainda assim, temos a cena em que o príncipe fica sabendo da partida de Noemi, que lhe abala ao ponto desencadear um ataque epiléptico: “Eis que o príncipe, no seu atordoamento, começa a tremer. De repente, sem saber como, uma nuvem passa-lhe pelos olhos. As órbitas dilatam-se-lhe. Uma súbita rigidez penetra-lhe os músculos. A boca espumeja-lhe, sangrenta. E D. Pedro desaba pesadamente no chão” (SETÚBAL, 2008, p. 49). No último capítulo, outra cena apresenta a factibilidade do corpo, quando no teatro, irritado pela vaia que a plateia lhe dirige, passa mal:

D. Pedro, de pé, extremamente pálido, treme... E eis que, num momento, o Imperador sente qualquer coisa de estranho, qualquer coisa de quente subir-lhe a garganta. Leva rapidamente o lenço à boca. E o povo, que o pateia, vê, com assombro, um jato vermelho borbotar na boca do Imperador... (SETÚBAL, 2008, p. 241).

As vaias decorriam da crise instalada após o fim da guerra, segundo o narrador, pela anistia que d. Pedro havia concedido aos derrotados. A cena é forte, sinalizando o adoecimento do corpo e a morte iminente, poder discursivo que decorre de ter sido sugerida por um ato mais

do que por uma mera explicitação pelo narrador, apresentada pela tomada da perspectiva do público para apresentar o ocorrido. O rebaixamento pelo grotesco será atenuado, entretanto, em alguns fragmentos do mesmo capítulo, como o inicial, em que o narrador comenta: “Morre, no mesmo quarto onde nasceu, aquele que desagrilhou a Terra de Santa Cruz”, assim como no momento de sua morte, adornada de pompa heroica que destoa das imagens do corpo grotesco: “um morrer doloroso, devagarinho”, cercado pela família e por condecorações na hora última.

A apresentação das relações pessoais de d. Pedro é uma das maneiras mais recorrentes pela qual o narrador destaca o que considera como o lado menos heroico da personagem histórica, seu pendor por cercar-se de pessoas das classes menos abastadas e de malandros em busca da proteção monárquica: “O nosso primeiro Imperador teve, durante a vida inteira, essa fraqueza imperdoável: gostou sempre de gente **canalha**. Circundou-se continuamente da **ralé**, **tipos à-toa**, **escória** apanhada no enxurro da vida” (SETÚBAL, 2008, p. 89 – grifos meus). Fica evidente nos termos destacados o tom esnobe do narrador, correspondendo em alguma medida a posição do autor Paulo Setúbal como membro de uma elite intelectual paulista, bacharel em direito, já um literato de sucesso. A questão que ele parece querer perguntar seria por que, afinal, esse imperador não se circundava de gente como esse narrador, preferindo os malandros cariocas, senão fosse porque ele próprio estava muito mais inclinado à boemia do que efetivamente governar um país.

Um desses amigos é Plácido Pereira de Abreu, que tinha começado sua carreira como varredor do Paço e conseguiu, pela proximidade com d. Pedro, tornar-se seu barbeiro. Sendo “um sujeito folião, muito patusco, amador de rega-bofes, grande conhecedor de mulherinhas” (SETÚBAL, 2008, p. 89), tornou-se parceiro de arruaça do príncipe e o tema do capítulo 5, em que se apresentam duas histórias. Uma delas é a sociedade comercial que d. Pedro funda com o Plácido, na qual compravam cavalos, tratavam-nos e revendiam com o selo de propriedade das cavalariaças reais, atraindo os compradores. A empresa é encerrada quando o rei descobre, repreendendo severamente o príncipe por estabelecer relações financeiras com o barbeiro. A outra, intercalada com a primeira, diz respeito ao interesse do príncipe pela filha do marquês do Inhambupe. O criado, que deveria intermediar a relação, acaba cortejando a moça para si próprio, ao ponto de pedir a mão dela em casamento. O caso é descoberto quando o marquês se dirige a d. Pedro para saber se ele concordava com o matrimônio, deixando-o estupefato, mas ao final aceitando e rindo da situação e do desespero de Plácido ao pedir-lhe perdão.

Essas relações propiciavam proteção e vantagens sociais e financeiras aos favoritos do príncipe, como havia sido o caso do Cauper e do casal Saisset. O perfil desregrado caracteriza as principais amizades de d. Pedro, das quais se destaca a do Chalaça, tido como seu grande

amigo e daqueles que, começando em postos baixos, conseguiram adquirir muito poder e influência no Primeiro Reinado e o afeto de seu amo: “D. Pedro teve para com esse grotesco dizedor de piadas, para com esse seu disparatadíssimo amigo, umas ternuras imperdoáveis. O Chalaça fascinou-o. Foi o seu fraco. Foi, talvez, a única afeição certa daquele incerto Bragança” (SETÚBAL, 2008, p. 65). Para além de alcoviteiro, o narrador indica que a personagem conseguindo alcançar postos e honrarias militares, ressaltando que estava muito mais interessado na distinção do que no dinheiro. No capítulo que lhe é dedicado, o narrador resume sua história e suas habilidades malandras, mas o objetivo é falar sobre a sua derrocada, quando ele é expulso do Brasil por um conluio entre o marquês de Barbacena e d. Amélia, ressaltando o poder que ela passara a ter sobre d. Pedro.

Por fim, a heroicidade e a promessa de d. Pedro de manutenção dos ideais constitucionais serão rompidas ou abaladas nos momentos em que o imperador mostrar seu lado arbitrário. No capítulo sobre o Chalaça, ao ser contrariado pelo marquês de Barbacena em sua ideia de fazer de seu valido também marquês, d. Pedro afirmará: “Ninguém neste país tem opinião. Opinião, aqui, é a opinião do Imperador. Não há outra. Toda gente engole o que eu quiser: deixe-se de baboseiras” (SETÚBAL, 2008, p. 170). A faceta cruel estará explícita no capítulo “Ratcliff”, em que se narra o desfecho e os julgamentos relacionados à Confederação do Equador (1824), revolta que uniu províncias do Nordeste e havia sido motivada, segundo o narrador, pelo autoritarismo do imperador durante o fechamento da Assembleia, outorgando uma Constituição feita por si próprio: “O ato despótico teve nas Províncias uma repercussão sangrenta. O norte, de armas na mão, protestou contra aquela violência ditatorial” (SETÚBAL, 2008, p. 101). Acusados dos crimes de rebelião e alta traição, João Guilherme Ratcliff, João Metrowich e Joaquim Loureiro foram levados em cortejo para a morte na forca, desfile lúgubre que foi acompanhado pelo povo, que “sentia aquela angústia. Contemplava, sofredor e mudo, o espetáculo desolante” (SETÚBAL, 2008, p. 100).

O destaque é dado a João Ratcliff, participante da Revolução de 1820 em Portugal, que de lá tinha fugido quando os liberais perderam força, mas cujo envolvimento na Confederação do Equador teria sido mínimo, não justificando a condenação à morte. Considerado figura sedutora por sua inteligência, e devido à patente ilegalidade do processo, houve grande movimentação no Rio de Janeiro para conseguir o seu perdão: “empolgou furiosamente a opinião pública do Rio. A cidade inteira interessou-se pela sorte dos miseráveis” (SETÚBAL, 2008, p. 100). A injustiça é enfatizada pelo narrador ao relatar a interferência do imperador nos juízes, tendo ordenado a condenação à morte. Apesar da movimentação popular, nem a maçonaria ou a marquesa de Santos conseguiram demover d. Pedro de sua decisão,

demonstrando o liberalismo de aparência e ocasião que o guiava e a dificuldade que tinha em escapar do pendor despótico de sua ascendência: “D. Pedro foi inexorável. Não teve um gesto de clemência. A fúria sanguinária de Pedro, o Cru, acordou insopitável na alma do neto. O Bragança afogou em jorros de sangue a ideia republicana” (SETÚBAL, 2008, p. 102). Por fim, é relatado um boato histórico segundo o qual a cabeça de Ratfcliff teria sido enviada por d. Pedro à d. Carlota Joaquina, que odiava o revolucionário, por sua ligação com o movimento constitucionalista de 1820 e por ter tentado obrigá-la a assinar a Constituição Portuguesa.

O narrador reforça, dessa forma, as contradições de d. Pedro, a outra faceta que contrastava com seu feitio popular. A estrutura do romance como crônicas históricas também contribui para esse efeito fragmentado da (re)figuração, confusão de imagens que também afetará o narrador, que desenvolverá uma relação ambígua e oscilante com a personagem histórica, apesar de pender, a certo ponto, para sua heroicização. No caso Ratfcliff, ele não deixará de ironizar a hipocrisia do revolucionário d. Pedro, que havia se rebelado contra o pai e Portugal (rompendo aí um juramento), violou seu pacto e sua promessa com a nação ao dissolver a Constituinte e “fez enforcar e fuzilar outros revolucionários pelo crime de haverem protestado contra o golpe de Estado” (SETÚBAL, 2008, p. 104). Esse acontecimento afetará a popularidade do imperador, expondo a cisão interna de suas promessas, a constante quebra de acordos e de estabelecimento de outras fidelidades: “com aquela selvageria, com aquele emperramento em não anistiar um só criminoso político, acendeu rancores, acirrou as mais vermelhas paixões partidária. Impopularizou-se fortemente” (SETÚBAL, 2008, p. 107).

Nessa linha, será significativo o penúltimo capítulo (“7 de Abril”), no qual será narrada a abdicação ao trono brasileiro, em 1831. Esse acontecimento será anunciado no capítulo anterior, intitulado “Uma rainha brasileira”, estando circunscrito ao lapso temporal nele narrado. O capítulo treze traz a história de d. Maria II, filha de d. Pedro, em favor quem ele havia abdicado ao trono de Portugal. Capítulo extenso, apresentará o golpe de d. Miguel, a atuação do marquês de Barbacena para evitar que D. Maria ficasse refém do avô, d. Francisco da Áustria, e o retorno de ambos ao Brasil. Depois, com a abdicação, d. Pedro, voltando à Europa, tomará posição na Guerra Civil Portuguesa, para reivindicar a coroa da filha e defender os liberais e exilados, opondo-se ao regime autoritário instalado por d. Miguel. O capítulo catorze, assim, esclarece um dos pontos apresentados anteriormente, dando um efeito de sobreposição temporal ou de analepse.

Novamente a praça pública terá importância no desenrolar dos acontecimentos, com a presença do povo, ou de parte significativa dele, reverberando nas decisões políticas. O caso será iniciado por um motim de forças militares no campo de Sant’Ana, região central do Rio de

Janeiro, por conta da falta de confiança do povo no novo ministério. Composto por um amplo espaço, que depois se converteu em um parque e uma praça, o campo de Sant'Ana foi marcado por intensa movimentação popular, tendo sido local de várias celebrações, como a aclamação de d. Pedro e de d. João; ali também estavam situados o Senado, prédio que havia sido o Palácio do Conde dos Arcos (último vice-rei do Brasil), posteriormente, sede da Faculdade de Direito da UFRJ, e o Quartel do regimento da tropa (onde se localiza hoje o Palácio Duque de Caxias). Rebelados por conta da composição do ministério e por d. Pedro dar muita atenção aos assuntos lusitanos, vários regimentos e grupos populares se uniram no Campo de Sant'Ana, reavivando a antiga querela entre portugueses e brasileiros. Se antes o ministério era criticado por não representar o Brasil, por estar composto apenas por portugueses (de quem o imperador se cercava e a quem concedia inúmeras regalias), a mudança tampouco foi bem recebida, já que haviam sido selecionados pelo imperador apenas fidalgos. Apesar da movimentação, d. Pedro não aceitava as demandas, justificando-se pela ilegalidade dos pedidos, uma vez que contrariavam o seu direito constitucional de escolher os ministros: “Os senhores voltem ao Campo de Sant'Ana e digam ao povo que não cedo. A constituição outorga-me o direito de escolher livremente os meus ministros. [...] Os senhores digam ao povo que não cedo!” (SETÚBAL, 2008, p. 222).

O autoritarismo de d. Pedro na Câmara, ignorando os deputados, o medo de que ele promovesse, como se cogitou, a unificação com Portugal, levou à queda de sua popularidade, culminando naqueles protestos: “Não houve mais brasileiro que visse com bons olhos a causa do Imperador. Um desgosto geral” (SETÚBAL, 2008, p. 224). A rejeição se tornou clara para o imperador durante uma viagem a Minas, buscando reviver a glória dos tempos da Independência, quando foi visto como a figura capaz de conduzir o país à autonomia e ao progresso. Dessa vez, no entanto, a empresa se mostrou um fracasso: “Os mineiros receberam-no com uma frieza altamente significativa [...] Uma indiferença afrontosa em toda parte” (SETÚBAL, 2008, p. 224). A insatisfação se mostrou também na celebração pelo aniversário da Constituição, realizada pelos liberais e para a qual D. Pedro não fora convidado. Ele compareceu mesmo assim, crente que seria ovacionado, mas como resposta teve apenas vivas à Constituição e, como afronta, um viva a d. Pedro II, sinais de que o imperador já era tido como aquele que havia rompido com sua parte no contrato, justificando a saída do mesmo. Naquele 7 de abril, a agitação no campo de Sant'Ana, que reunira todas as tropas, somada à relutância do imperador, levou-o a decidir pela abdicação em nome de seu filho.

4.5.4 Donjuanismo e redenção: imagens da guerra e da sedução

Se o texto *O Burlador de Sevilha e o Convidado de Pedra* (2004 [1630]) é marcado pela condenação final de Don Juan, sua morte pelo Comendador/Convidado de Pedra, no que é seguido até certo ponto pelo *Don Juan*, de Molière, e pelo *Don Giovanni e o dissoluto punido* de Da Ponte/Mozart⁹³ (1991 [1787]), leituras posteriores deslocam esse final, seja jogando com outras possibilidades para viver o erotismo — o filme *Don Juan DeMarco* (1994), de Jeremy Leven —, seja por meio da redenção do sedutor, como se dá em versões românticas, em que o amor permite a remissão dos pecados — *Don Juan Tenório* (1992 [1844]), de José Zorrilla.

As várias facetas de d. Pedro não se mostram com a mesma intensidade na materialidade textual e na corporificação do texto literário pelo leitor. As perspectivas que, pela triangulação, participam da (re)figuração da personagem histórica, movimentam-se em um jogo de forças e disputas discursivas, memórias que se debatem e tentam ser manejadas pelo discurso narrativo, pelo recorte das cenas, pela montagem do texto. Com maior ou menor autoritarismo, com maior ou menor aptidão, caminhos de leitura são sugeridos ou impostos, muitos são interditados, outros ainda irrompem na falha e no acidente. O gesto narrativo, no entanto, não impede que traços e vestígios de outras posições sejam perscrutados pelo ato interpretativo e por vezes mesmo pelo deslize dos sentidos, por um movimento do olhar que flagra, de repente e a partir de sua própria história, conexões insuspeitas, relações marginais.

Nesse sentido, a narrativa de Setúbal constrói um d. Pedro malandro e donjuanesco, democrático com relação aos amigos, autoritário quando lhe contrariavam politicamente, contradições reforçadas por sua inconstância e imprevisibilidade, as quais, paradoxalmente, não impedem um esforço narrativo para suavizar tais características, em determinados momentos do texto e principalmente ao final da obra. Dessa forma, se no que tange ao respeito às mulheres e à conduta, bem como aos contratos sociais de que participara, ele se apresenta sob o signo do anti-herói, em cenas ligadas a pontos decisivos da história brasileira e portuguesa, sua atitude é determinante na resolução de conflitos.

Um desses casos diz respeito às negociações para que Portugal reconhecesse a Independência, apresentado no capítulo “A ceia do Imperador”; o tema político se dá, assim, nos entremeios de uma tentativa de conquista de d. Pedro que se verá malograda. O capítulo inicia-se com a cidade em êxtase, fortalezas embandeiradas, foguetes, agitação no Paço, d.

⁹³ Como analisa Felman (2003), a peça de Molière possui três finais (a conversão de Don Juan, sua morte e Sganarelle exigindo seu pagamento), fazendo do mito a repetição do fim (sua postergação), assim como reduz o efeito do sobrenatural enquanto força de resolução das faltas donjuanescas.

Pedro pleno de felicidade: “A grande vitória do seu reinado” (SETÚBAL, 2008, p. 111). Sabemos que algo deu muito certo e, um pouco depois, é nos revelado que a causa das alegrias é Portugal ter aceito e legitimado a separação. Após d. Pedro decidir encontrar a famosa atriz Ludovina, a despeito dos avisos do Chalaça de que a mulher era séria e seu marido furioso, o narrador retoma as negociações do reconhecimento, cuja dificuldade explicavam aquela alegria.

A mediadora do acordo havia sido a Inglaterra, interessada no comércio com o Brasil, mas com quem Portugal possuía uma dívida de mais de um milhão de libras, que não conseguiria pagar sem a sua antiga colônia. Dessa forma, a manutenção da Independência dependeria de o império brasileiro assumir a dívida e renovar o acordo comercial com os ingleses. O narrador aponta que os ministros, por patriotismo cego, não aceitavam as condições de Portugal e queriam se enfrentar com a Inglaterra, que favorecia d. João, enquanto d. Pedro ponderava que não havia meios para guerrearem. Para resolver a questão, o imperador decidiu arriscar e enganá-los, assinando dois tratados, um público, em que d. João VI reconhecia a Independência, e outro secreto, comprometendo-se, de modo ilegal, a pagar uma dívida de 2 milhões de libras (a dívida inglesa somada a uma indenização a Portugal) e acordar novo tratado de comércio com a Inglaterra. O narrador ressalta que no ato ilegal e mesmo antidemocrático (contrariando e ludibriando ministros, deputados, a opinião pública), d. Pedro tinha um ímpeto heroico, atuando como o grande mediador da cena pública que havia sido em 1822, impedindo derramamento de sangue: “Mas essa ilegalidade foi a mais abençoada das que praticou D. Pedro. Conseguiu o monarca, por ela, alicerçar a **sua grande obra**. Evitou a guerra. Serenou as agitações patrióticas. Não se derramou mais uma gota de sangue” (SETÚBAL, 2008, p. 117 – grifos meus). Dessa forma, a proclamação da Independência, que não é (re)figurada no romance, aparece de forma indireta pela negociação do reconhecimento. Não se deixa de marcar, inclusive, a separação como obra de d. Pedro.

A atuação de d. Pedro na Guerra Civil Portuguesa, após abdicar ao trono brasileiro, sinaliza que para o narrador, a despeito das camadas anti-heroicas, a personagem era capaz de tomar as rédeas dos acontecimentos quando era demandado, mostrando-se como o herói que o discurso oficial apresenta. Já os eventos do 7 de abril indicam que o narrador tomará a abdicação como uma injustiça a qual d. Pedro fora forçado, sempre pontuando que ele havia fundado o império, dando-lhe forma, e agora era exilado: “Partiu, enfim, do Brasil, para nunca mais, o homem que durante nove anos plasmara entre as mãos o Império nascente” (SETÚBAL, 2008, p. 206). Ele iria, portanto, à desforra pela traição de seu irmão, empreitada de cunho romântico e cavalheiresco: “E D. Pedro partiu. Cavaleiro andante, D. Quixote real, aquele fogo

imperador de novelas foi repor na fronte da menina o diadema que o noivo lhe arrebatara” (SETÚBAL, 2008, p. 206).

Apesar de não ter conseguido o apoio dos líderes de Estado da Inglaterra ou da França, vêm em seu apoio um grande grupo de portugueses exilados, constitucionais a quem d. Miguel vinha perseguindo. Arranjou um empréstimo e partiu para a ilha Terceira, dos Açores, onde começou a reunir seu exército. “D. Pedro, desajudado dos povos, sem dinheiro, banido do trono, em plena desgraça, fez esta coisa única, fabulosa: reuniu em torno de si um exército de mais de sete mil homens!” (SETÚBAL, 2008, p. 208). A liderança e admiração que o povo dedica à personagem, percebido como o libertador frente ao tirano d. Miguel, contamina a percepção do narrador, empolando seu discurso com adjetivos para construir uma imagem celebratória de d. Pedro: “E viu-se então, naqueles dias de esperança e sonho, a figura varonil de D. Pedro dirigir os trabalhos com entusiasmo de fanático” (SETÚBAL, 2008, p. 209).

Dessa forma, manifesta-se no plano lexical a modulação da perspectiva do narrador, sua inclinação ou ponto de vista no plano ideológico para pintar a personagem com tintas heroicas, cujas pinceladas exageradas, em outro contexto, poderiam ser vistas como irônicas. D. Pedro, de tolo inconsequente, passa a ser o “general popularíssimo”, com “gestos de cavalaria”, guiando as tropas para libertar o povo português: “Ainda não se viu maior chama, nem mais fervido entusiasmo, nem paixão mais louca. Nem houve ainda maior alegria nas canseiras, nem maior intrepidez nos fracassos. D. Pedro foi grande, foi grandíssimo, nessa hora incerta do Porto” (SETÚBAL, 2008, p. 212). A guerra será vencida pelos constitucionais, sendo colocada a presença de d. Pedro como determinante, seja por ter escolhido o general Saldanha para comandar o exército, seja pelo entusiasmo que injetava nas tropas, cujo número era muito inferior às de d. Miguel. Por sua determinação e maluquice, a narrativa conclui com a proposta de que d. Pedro deixará um legado, também uma promessa a ser cumprida, mas nas figuras de sua filha, rainha de Portugal, e de seu filho, imperador do Brasil.

Ao longo d’*As maluquices* o narrador contrabalanceia os aspectos negativos de d. Pedro, administrando planos contrapostos, os traços bons compensando os ruins, os anseios privados e as exigências públicas, planos que se entrelaçam e se confundem. Dessa forma, quando jovem, d. Pedro é qualificado como “doidivinas”, “estúrdio” e termos afins, com recorrência que pretende fixar a sua imagem de imprudente; por outro lado, possui uma aparência altiva, é elegante e com “olhos negros e muito românticos”, sugerindo um plano emocional no qual os problemas de comportamento seriam relevados, já que a personagem estava apaixonada. Após o casamento, expressões como “atrevido” e “grandíssimo maroto” indicam sua infidelidade e desrespeito ao casamento, seu e dos súditos. Na comparação com a

esposa, “ignorantão” e “incultura” indica um lugar-comum sobre d. Pedro, tomado por certo de uma leitura direta e ingênua do que o próprio d. Pedro teria mencionado em carta, que Setúbal transcreve, ao falar sobre a importância da educação de seu filho: “Este há de aprender, garanto! Não há de ficar como o pai. Porque eu, e o mano Miguel, se Deus quiser, havemos de ser os últimos ignorantes da família...” (SETÚBAL, 2008, p. 80). Por outro lado, se a inteligência e o conhecimento, na falta, caracterizam negativamente d. Pedro, na presença não servem para valorizar a Imperatriz, sendo vistos como fatores que contribuíram para sua incapacidade de seduzir o marido. Enfim, embora péssimo esposo, será lembrado como excelente pai: “D. Pedro fora sempre, em todos os transes, uma pai modelarmente bom, terníssimo” (SETÚBAL, 2008, p. 231).

Nesse sentido, “[...] a popularização e até mesmo a banalização da vida privada do primeiro imperador do Brasil ajudavam a dessacralizar os protagonistas da história oficial, humanizando-os e trazendo-os para mais perto da população” (ESTEVES, 2010, p. 57), apesar de um tom oficialista de promoção de imagens edificantes da história e de construção de identidades. A sedução, no entanto, converte o ímpeto de rebaixamento em uma nova exaltação, solapando a desconstrução da imagem do herói. A constituição desse d. Pedro como um Don Juan se conjuga com o apelo de sua imagem sobre seu público, provando o desejo e a inveja tanto de seus leitores quanto das personagens que o circundam e atuam na sua figuração. A admiração se confunde com o anseio de ocupar a posição da personagem (passando do investimento afetivo para o pulsional), sentimento que parece acometer o narrador sem que o perceba, uma vez que é crítico e reprova a conduta de d. Pedro e, no entanto, minimiza os danos de suas atitudes ou as neutraliza com os aspectos e atos que entende como positivos. As maluquices, dessa forma, sobretudo as mais grotescas ou escandalosas, atuam na sedução dos leitores, chamando sua atenção para uma personagem que, em suas contraditórias camadas, agiu de modo determinante para o destino do país.

Nos capítulos finais do texto fica mais claro que o projeto literário de Setúbal se relaciona à construção de um monumento histórico-literário, uma visão de herói e história nacional que perde de vista as tensões sociais, as lutas entre posições hierárquicas na sociedade, promovendo exclusões e apagamentos: “os significados de identidade, presentes no discurso letrado regional, constituíram-se como respostas homogeneizadoras, que muitas vezes apagaram diferenças sociais e demandas simbólicas específicas” (FERREIRA, 2002, p. 28), imagens que perduraram, referência imaginária coletiva, guiando os ritmos do presente. Para tais propósitos, a obra se alinha a uma retórica parnasiana, de modo semelhante aos monumentos e festas públicas de comemoração da Independência, conjugando ritmo,

sonoridade e metáforas visuais como armas de convencimento do público (FERREIRA, 2002). Um recorte na memória pelo qual o homem europeu se torna o motor da história, a valorização de forças individuais (da elite) na construção do país, na condução dos acontecimentos. Como dito em outro momento, com o seu legado, seja a Independência, seu filho imperador e sua filha rainha ou a vitória na guerra para retomar a coroa de d. Maria, “esse Dom Juan/Dom Pedro tem sua redenção aos olhos divinos do narrador, uma visada romântica sobre a personagem em uma reconstrução épica da história” (LACOWICZ, 2019, p. 132). Como o convidado de pedra, o narrador abraça a personagem histórica, não mais para levá-la ao inferno, mas para ocupar o lugar de destaque aos olhos do povo, fazer dele a estátua, não sendo menos significativo que, ao fim do relato sobre a Guerra Civil, no final do longo antepenúltimo capítulo, seja posto em destaque o monumento a d. Pedro, na praça do Rocio em Lisboa.

Uma nova promessa foi feita.

Sobre sentidos existentes, sobre as ruínas das promessas rompidas e esquecidas, o romance de Setúbal engendra um novo compromisso, buscando estabelecer-se como um discurso de fundação, articulando um olhar determinado sobre o passado a fim de projetar as bases e os valores sobre os quais deseja estabelecer o futuro. Dessa forma, a identidade nacional é entrelaçada à identidade regional, a promessa de construção de um país é entrelaçada com a promessa paulista de movimentar o progresso do Brasil; a Independência é revivificada, reforçando seus sentidos. O ato de fala foi feliz, atingiu o alvo, criando a ilusão, por um tempo (por isso na necessidade da repetição pelo comemorar), de que tais discursos estarão em correspondência com a realidade, criando ilusões de homogeneidade do tempo presente e do povo, o “nós nacional” que invoca a noção de alma coletiva, pela qual se apagam as diferenças e se escondem os abismos sociais.

4.6 INDEPENDÊNCIA OU MORTE: AS CAMADAS DO MONUMENTO

Modalidades não-verbais de (re)figuração sempre acompanharam figuras históricas, atuando como dispositivo fundamental de sua fixação no imaginário social, tanto para a legitimação de seus atributos, concedendo-lhe uma aura de enobrecimento e heroicidade, quanto em manifestações divergentes, como as caricaturas em jornais. Com o desenvolvimento do cinema, acompanhado da compreensão de seu potencial político e de propaganda, este arquivo do passado começa a se entrelaçar com outro, agora composto por filmagens, como pontua Marc Ferro (1992).

É interessante notar que, no caso de d. Pedro I, já em 1917 a personagem compareceu na produção cinematográfica paulista *O grito do Ipiranga ou Independência ou Morte*, produção e direção de Giorgio Lambertini, imigrante italiano cuja família comporia a maior parte do elenco. Esse dado ressalta, por sua vez, a antiguidade da relação entre a história e o cinema, inclusive no Brasil, como pontua Jean-Claude Bernardet e Alcides F. Ramos (1994). Conforme informação extraída do site da cinemateca brasileira (O GRITO, s/d), o filme de “assunto histórico”, dividido em um prólogo, 10 partes e um epílogo, objetivava contar os acontecimentos que levaram à Independência, plano narrativo que era acompanhado pela história de amor entre o “caboclo Joaquim” e a “engomadeira da Corte”, D. Clementina, relacionamento atrapalhado pelo chefe da Polícia, interessado na moça. Pela sinopse, o filme parece apresentar traços que o assemelhavam ao romance histórico de moldes scottianos, entrelaçando plano histórico com um caso amoroso ficcional. Tomando por base o libreto de Eugênio Egas, o filme concluía com d. Pedro proclamando a Independência, ao lado da cavalaria, feito testemunhado por um “carro de bois caipira”, ecoando o quadro de Pedro Américo; ao fim, o epílogo fechava o filme com a coroação de d. Pedro. Pela data, essa obra se aproximava tanto do centenário da independência quanto do período em que Paulo Setúbal viveu em São Paulo, atuando como advogado, confluências que demonstram a recorrência a essa temática naquele período e naquele estado.

As imagens e os sentidos da história circulam em várias esferas sociais, retornando para conduzir o presente. Essas voltas, das quais muitas vezes não nos damos conta, entram em uma dinâmica complexa e compósita com a sociedade, participando de uma luta pela memória que se coaduna com as disputas pelo poder. Como recorda Robin (2016): “O passado não é livre. Nenhuma sociedade o deixa à mercê da própria sorte. Ele é regido, gerido, preservado, explicado, contado, comemorado ou odiado. Quer seja celebrado ou ocultado, permanece uma questão fundamental do presente” (ROBIN, 2016, p. 31). Tempos diversos irrompem no

presente, teia de acontecimentos que tentamos controlar, emaranhados de sentidos dos quais buscamos puxar o fio de Ariadne capaz de nos conduzir pelos labirintos da memória; lutamos contra o esquecimento e contra caminhos impostos. Fios entrelaçados que nos constituem (somos também o labirinto), dobras no tempo procedem a arranjos imprevisíveis que, no entanto, sempre estiveram potencialmente ali, esperando para serem dotados de sentido pelo nosso olhar; cronotopias e personagens híbridas que povoam nosso imaginário: “presente imediato, passado próximo, lembranças distantes e lendas se tecem e se destecem uns nos outros” (ROBIN, 2016, p. 32).

Este capítulo tem como finalidade analisar a forma como o filme *Independência ou Morte* (1972) conecta-se com a rede de (re)figurações de d. Pedro, mobilizando as imagens do passado histórico segundo os interesses do presente e as intenções para o futuro, sinalizando sentidos que ultrapassam o período histórico objetivado por sua narrativa. Essa película, com isso, atua segundo o modo dos discursos fundadores, valendo-se de estruturas significantes anteriores para validar e justificar o presente, redefinição de sentidos que conjuga um memorar específico com seu caudal de esquecimentos. Por esse processo, as relações de sentido construídas são dotadas de aparente coerência e homogeneidade, como se sempre estivessem estado ali, como se fossem algo único, fechado, perene.

Esse filme recorre, dessa maneira, aos procedimentos das ficções de fundação (SOMMER, 2004), atualizando o alinhamento entre amor e patriotismo daqueles romances oitocentistas, efetuando o movimento entre o desejo e o político. O herói nacional e o sedutor se sobrepõem, movimento de mascaramento da conquista a ser perpetrada sobre o público, para que o donjuanismo se mantenha às sombras, apesar de atuante. A sedução como promessa que guarda em si o engano e a inevitável ruptura, fingindo a continuidade da palavra, a transparência entre língua e mundo, um pacto para construir o “país do futuro”. As ficções fundacionais eram guiadas pelo desejo de “preencher uma história que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal” (SOMMER, 2004, p. 22). Com relação ao filme aqui analisado, esse processo se relaciona com o contexto da ditadura cívico-militar, das propagandas governamentais de exaltação nacional e das comemorações do sesquicentenário da Independência. Atentarei, portanto, ao protagonismo de d. Pedro nesse filme, como personagem central para a circulação dos sentidos de fundação, com os quais é entrelaçado o donjuanismo. A relação de *Independência ou morte* com as ficções de fundação já foi apontada por Ignacio Del Valle Dávila (2018), abordando as relações entre cinema e Estado e como o filme dialoga e contribui com a construção do projeto ideológico do regime militar, de uma leitura da história e de imagens de brasilidade.

Dirigido por Carlos Coimbra e produzido por Oswaldo Massaini, *Independência ou Morte* ficou conhecido como um épico da ditadura militar, filme histórico de celebração nacionalista, mobilizável para fins pedagógicos e de construção de uma autoimagem do país. Entretanto, ele não chegou a ser produzido com investimento estatal, apesar de o produtor ter buscado esse apoio. A ausência de participação do governo na produção, ao menos diretamente, não impediu a filiação ideológica entre o filme e o regime, satisfazendo “sua visão da história, e o espaço que ela atribui ao cinema” (DÁVILA, 2018, p. 44). Esse caráter conservador é perceptível inclusive na forma narrativa: “*Independência ou morte* pode ser considerado um filme tradicional tanto pela forma clássica de narrar quanto por adotar uma postura de reafirmação de imagens canônicas” (FONSECA, 2002, p. 26). O filme apresenta construção “naturalista”, exibindo uma organização causal clara, progressiva, deixando explícito o encadeamento das ações e suas motivações, para que nada fique ambíguo ou permita uma leitura desviante; legendas e diálogos buscam, dessa forma, complementar explicações para conduzir a interpretação. Como comenta Bernardet e Ramos (1994), “o filme histórico naturalista oferece às pessoas a ilusão de estarem diante dos fatos narrados” (p. 15), na medida em que busca ocultar sua própria linguagem, criando um efeito de transparência, de janela neutra para o passado. Dessa maneira, segue-se, em grande medida, a lógica do monumento, bloqueando aspectos da personagem d. Pedro ou dos acontecimentos que possam romper a imagem de herói que lutou pelo país, figura forte capaz de guiar a história, portador dos valores que deveriam se ver refletidos no presente.

A criação da Embrafilme (Empresa brasileira de filmes) pelo governo federal, em 1969, sugere a compreensão pelos governantes militares do potencial do cinema para a propaganda política, veiculando e disseminando valores estimados pelo regime. Essa postura do Estado com relação ao cinema, no entanto, não era novidade, como relembra Morettin (2018), sendo já manifestada desde os tempos do primeiro governo de Getúlio Vargas, que tinha o filme histórico como instrumento educativo e “divulgação dos símbolos nacionais” (p. 19). Em relação a isso, Marc Ferro (1992) comenta sobre como os dirigentes de uma sociedade, não importando a orientação política, buscaram se apropriar do cinema, produzindo filmes para, em alguma medida, intervir na história, obras que “sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam” (p. 13). Por outro lado, como em toda construção discursiva, os sentidos escapam ao controle, fratura inerente à linguagem: “o filme escapa também ao *cameraman* e ao cineasta, que não chegam a apreender necessariamente todas as significações da realidade que mostram” (FERRO, 1992, p. 29).

Ao falar das significações que não se apreendem pelos próprios realizadores, Marc Ferro se refere à leitura e à análise do filme não enquanto crítica artística ou semiológica, mas como “um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. O cinema, seja de ficção ou documental, não vale somente pelo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (FERRO, 1992, p. 87). A imagem possui, portanto, um efeito corrosivo que registra o testemunho de sua própria época, servindo como um documento que permite uma contra-análise da sociedade (FERRO, 1992). Ferro elogia, por vezes de forma exagerada, o potencial desestruturador do filme, sua capacidade de sublinhar aspectos não percebidos da realidade, de revelar um real e atingir as estruturas da sociedade, expondo seus lapsos. O próprio gesto analítico de Ferro e sua visão do papel do historiador, por outro lado, demonstram que, por mais que o filme exiba potencialmente inscrições relacionáveis ao real, sintomas e conteúdos latentes, estes demandam um olhar cuidadoso, o movimento interpretativo que, na verdade, reconstrói o que seria difuso na materialidade da escrita fílmica, dando concretude ao que Ferro parece indicar como algo pronto no filme.

Em consonância com a forma como se tem abordado as obras nesta tese, Napolitano (2007) afirma que o filme histórico é sempre permeado não apenas pelas motivações ideológicas dos idealizadores, como também por outras vozes e imagens que o constituem para além de intenções autorais. Superando, portanto, as noções de fidelidade histórica como objetivo da obra e da análise, o cinema pode ser visto como “fonte e veículo de disseminação de uma cultura histórica” (NAPOLITANO, 2007, p. 67), privilegiado por seu alcance de público e potencial de espetacularização. Tal como nas outras ficções históricas aqui analisadas, as propostas para se pensar o filme histórico e as relações entre cinema e história devem considerar a relação entre passado e presente, bem como a compreensão da obra em seu entrelaçamento com um campo mais amplo de produção e circulação de sentidos sobre a história, como pontua Napolitano (2007) a partir de Pierre Sorlin.

As manipulações dos dados históricos para a construção de uma intriga ou imagem do passado são indicativas dos posicionamentos ideológicos e estéticos da obra, como em qualquer materialidade discursiva, respondendo a um projeto ficcional. Essas operações articulam-se com a monumentalização de eventos e de personagens, uma das estratégias que contribuem para o direcionamento político dessas obras. Dessa forma, esse processo, ou sua desconstrução, pode tornar-se espaço produtivo para a análise fílmica, perscrutando a circulação de sentidos da história, o diálogo com a tradição historiográfica, com a memória social e com as discussões em voga no momento da produção: “É como material fragmentado, parcial e muitas vezes anacrônico em relação aos eventos representados, que o filme pode se revelar como documento

histórico da época e da sociedade que o produziu” (NAPOLITANO, 2007, p. 83). Nesse sentido, considerando os monumentos e documentos como materiais da memória coletiva, conforme proposto por Le Goff, assim como a tendência do primeiro em se monumentalizar para servir a propósitos do poder, Napolitano (2007, afirma que “o monumento pode sofrer o processo inverso, pois, ao ser desconstruído, revela as várias camadas documentais e as várias historicidades que o constituíram, desmascarando seu pretense discurso monolítico sobre o passado nele representado” (p. 66). Esse gesto contra-monumental é o que tenho buscado neste capítulo e que, pela análise e mobilização teórico-crítica, conduzirá a leitura de *Independência ou Morte*.

4.6.1 Notas sobre análise da personagem filmica

Se no texto escrito a personagem se fragmenta em inúmeros vocábulos e perspectivas espalhados ao longo da obra, no cinema, por imagens e sons cria-se o efeito de verdade sobre o espectador de tal modo que a personagem se faz palpável, parece estar pronta, como um corpo que, encarnado pelo ator, apenas materializa sentidos a serem recebidos passivamente. Christian Metz (1972) aborda essa “impressão de realidade” do cinema sobre o espectador, tida como muito maior nesse meio do que no teatro e na literatura e possivelmente um dos fatores de sua sedução e popularidade, mesmo em filmes que exploram o insólito e o maravilhoso. O cinema constrói assim uma espécie de presença, que “Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de ‘participação’ [...], conquista de imediato uma espécie de credibilidade [...] encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência [...]” (METZ, 1972, p. 16).

As imagens, entretanto, assemelham-se às palavras na medida em que, pela organização da textura filmica, produzem sentidos, criam espaços de interpretação: ângulos de câmera, recortes das cenas, iluminação, som e, principalmente, a montagem conjugam-se para dar forma a um universo diegético que, ainda assim, se articula para provocar efeitos que não são autoevidentes na materialidade filmica. Dessa forma, o cinema possui um plano narrativo por meio da câmera, que descreve e anima ambientes, fazendo-os participar de uma estrutura significativa: “a câmara, através de seu movimento, exerce no cinema uma função nitidamente narrativa, inexistente no teatro. Focaliza, comenta, recorta, aproxima, expõe, descreve. O *close up*, o *travelling*, o ‘panoramizar’ são recursos tipicamente narrativos” (ROSENFELD, 2014, p. 31).

Tendo em vista que a personagem não é uma entidade pronta, uma série de abordagens permitem analisar sua construção e, pensando no processo mais amplo que a constitui, sua figuração. Para este estudo, parto da proposta de análise das personagens filmicas do pesquisador e professor Jens Eder, da Universidade de Mannheim, na Alemanha. Em grande parte, a abordagem da personagem filmica proposta por Eder segue procedimentos equivalentes à da figuração da personagem (REIS, 2018): leva-se em consideração que personagem se constitui no jogo entre obra e público, tem-se em vista a dupla-dobra da personagem, sua existência em ao menos dois planos, enquanto ser em um universo ficcional e enquanto construção discursiva ou semiótica. As personagens filmicas, para Eder, são compreendidas como “*seres ficcionais reconhecíveis e com uma vida interior que existem como artefatos comunicativamente construídos*” (Eder, 2010, p. 17 – grifos do autor)⁹⁴; elas correspondem a mundos que surgem a partir da imaginação intersubjetiva e, da mesma forma que as teorias científicas ou o sistema legal, são produtos da práxis social (EDER, 2010). Por mais que o mundo apresentado na tela pareça uma realidade objetiva e dada, ele existe a partir da forma que lhe é proposta pelos recursos do cinema, pelos efeitos da textura filmica que demandam a participação do leitor, ocupando posições dentro da obra e trazendo para ela conhecimentos que permitem desenvolver uma leitura.

Tidas como “construtos coletivos com um componente normativo”⁹⁵ (EDER, 2010, p. 18), as personagens têm suas características atribuídas e são imbuídas de vida pela relação entre autores e público mediadas pelo texto (entendido de forma ampla, como materialidade significativa). Nesse processo, conduzido pelas regras do jogo da ficção (e da linguagem), o que é fornecido pelo filme é suplementado pelos leitores, para criar “modelos mentais das personagens”, mais ou menos equivalentes entre autores e público, o que permite o seu reconhecimento como entidades identificáveis, com certa autonomia. Os modelos mentais das personagens, essenciais para sua gênese, dizem respeito à forma como a personagem se insere na estrutura da obra, ocupando uma posição específica (e logo, uma perspectiva). Esse conceito é fundamental para a forma como Eder concebe as personagens enquanto seres dinâmicos e, em alguma medida, aproxima-se do conceito de figuração de Carlos Reis (2018), embora com maior ênfase para o aspecto da recepção. Essa aproximação diz respeito à compreensão da figuração como conjunto de processos discursivos, pelos quais a personagem surge como entidade individualizada, parte de uma estrutura narrativa, mas composta por uma dinâmica

⁹⁴ “*identifiable fictional beings with an inner life that exist as communicatively constructed artifacts*”.

⁹⁵ “collective constructs with a normative component”.

transficcional, abertura extratextual e intertextual referente ao princípio da permutação, trânsito entre mundo real e ficcional com o qual o leitor contribui (REIS, 2018).

Os modelos mentais de personagens são representações multi-modais, ou seja, conjunto complexo de processos que envolve diversas formas de apreensão e processamento de informações, ocorrendo em múltiplos níveis, como o visual, acústico, linguístico etc., combinados para formar uma “unidade vividamente experimentada”⁹⁶ (EDER, 2010, p. 19). Esses modelos são dinâmicos, mudam com o tempo, permitem a compreensão da obra durante a sua recepção, na medida em que se mantêm na memória de curto prazo, assim como podem se gravar na memória de longo prazo (EDER, 2010). Essa inscrição na memória, por outro lado, não se dá a partir de um modelo pleno, fechado, mas sim enquanto imagem fragmentada e palimpséstica. Segundo Eder (2010), os modelos das personagens se relacionam com outros modelos mentais, referentes a outras personagens ficcionais e também a pessoas reais, evidenciando a *espessura intertextual da personagem* (JOUVE, 1992).

Considerando a configuração multiperspectivística da personagem, através da mobilização de distintos tipos de conhecimentos implícitos e explícitos, tanto sobre pessoas reais quanto sobre convenções e regras midiáticas e narrativas, Eder propõe um modelo de análise e estudo da personagem fílmica chamado “relógio da personagem”⁹⁷ (EDER, 2010, p. 21). Esse modelo se relaciona com os níveis de reações do público frente à personagem, desde a percepção primária de sons e imagens até a reflexões estéticas sobre os modelos mentais, processos emocionais e cognitivos que se valem um do outro na constituição da personagem. Dividido em quatro aspectos, o primeiro deles corresponde à personagem como (1) **artefato**: refere-se aos meios de representação, como dispositivos de estilo e tipos de informação apresentada — são os elementos formais, estruturais e estéticos da personagem. O aspecto seguinte é da personagem como (2) **ser ficcional**, sua existência como habitante de um mundo ficcional, suas relações, características, comportamento, que permitem a formação de um “modelo mental” pelo qual a vemos, em geral, como um “como se” de pessoa (ou de um ser em alguma medida individualizável e insuflado de vida). A esses dois níveis, condizentes com a dupla-dobra (*twofoldness*) da personagem, somam-se outros dois que exploram a forma como esse ser ultrapassa a si próprio. Assim, a personagem pode ser vista como (3) **símbolo**, numa acepção ampla desse conceito, entendido como a possibilidade de um sentido indireto ou metafórico. Por fim, a personagem como (4) **sintoma** se refere ao questionamento sobre o que

⁹⁶ “a vividly experienced unity”.

⁹⁷ “clock of character”.

causa a personagem, de onde ela vem, quais efeitos produz, para onde ela vai; personagens são vistas como entidades mediadores, são consequências e causas.

A proposta de Jens Eder permite olhar a personagem em seus diversos níveis de construção e de percepção pelo público. O “relógio” busca sistematizar o movimento da percepção e dos sentidos, entre a personagem como ser ficcional e o ator e sua performance, abordando a não correspondência dela consigo própria, na medida que evoca temas e sentidos outros e se constitui no trânsito entre mundos reais e mundos ficcionais. Eder pontua que, durante a análise ou durante a recepção, o nosso foco poderá se deter mais sobre um ou outro aspecto, dependendo da obra e da personagem em questão (EDER, 2010).

4.6.2 Projeto e bases do monumento fílmico

Independência ou Morte foi produzido na esteira da manifestação de incentivo à produção de filmes históricos feita pelo ministro da educação e cultura, Jarbas Passarinho, conjuntura em que se encontra a Embrafilme, pela qual se oficializava a intervenção do estado na indústria cinematográfica. Essa influência se dava tanto pela afirmação de elementos que deveriam ser valorizados nos filmes, como pelo incentivo à produção nacional e sua distribuição, clara ação de proteção contra a competitividade desigual dos filmes estrangeiros. Apesar disso, como mencionado, em princípio, o filme não foi patrocinado pelo regime, recebendo apoio para a divulgação e sendo “assimilado” pelo Estado apenas depois de pronto.

Oswaldo Massaini, com sua produtora Cinedistri, havia se estabelecido no mercado cinematográfico com a produção de musicais e chanchadas, tidos como gêneros menores, embora mais baratos e de grande aceitação popular. Por outro lado, seu anseio por outros tipos de obras o levou a, junto com o diretor Carlos Coimbra, produzir vários filmes sobre o cangaço, além de ter produzido o único filme brasileiro ganhador da Palma de Ouro do Festival de Cannes, *O pagador de promessas*, dirigido por Anselmo Duarte, baseado na peça de Dias Gomes. Com relação ao filme sobre d. Pedro, o produtor buscou aproveitar o clima de comemoração do sesquicentenário, explicitamente em busca do espírito de homenagem, como declarou Carlos Coimbra em entrevista (FONSECA, 2002, p. 64).

A busca pelo apoio estatal para a obra, segundo Fonseca (2002), teria ocorrido desde o início da produção, objetivando que ele inclusive participasse das celebrações oficiais do sesquicentenário. Ao que consta, o vínculo se deu após Massaini conseguir que o coronel Otávio Costa, chefe da AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), assistisse ao filme, ação que possibilitou que a película integrasse as festividades oficiais, que ele coordenava. O ministro

Jarbas Passarinho, então, patrocinou o pré-lançamento em Brasília para autoridades políticas, militares e o presidente Emílio Médici, com a presença dos atores principais e realizadores. Além disso, um telegrama enviado pelo presidente, elogiando o filme, foi autorizado a ser utilizado em sua divulgação, elementos que contribuíram para colar a imagem dessa obra com a ditadura cívico-militar. A ação do produtor, portanto, foi essencial para cortejar as lideranças e inserir o filme na dinâmica das celebrações dos 150 anos da Independência, facilitando a sua divulgação e alcance: “Massaini parece ter criado as circunstâncias para que esse filme entrasse na *oficialidade* e, desta maneira, pudesse ter o caminho aberto para o público” (FONSECA, 2002, p. 163). O projeto foi de modo significativo conduzido por Massaini, que tinha grande controle sobre os “processos de pré-produção, realização, promoção e distribuição” (DÁVILA, 2018, p. 38), razão pela qual era à sua figura que a mídia remetia ao falar do filme, mais do que a Carlos Coimbra.

O filme, pela maneira como aborda a figura histórica e joga com símbolos patrióticos, encaixou-se no modelo esperado pelo regime, “incorporado como um produto estatal, tido como exemplo a ser seguido, e tornou-se um discurso oficial em termos de cinema e filme histórico” (FONSECA, 2002, p. 58), alinhando-se ao governo enquanto propaganda ideológica para criar uma imagem favorável do país e do regime ditatorial. O governo Médici (1969-1974) é considerado o que mais realizou campanhas publicitárias que buscavam capitalizar o otimismo com a economia, sedimentando imagens de um país sem problemas, de um governo que conduziria a nação ao progresso: “Ninguém Segura o Brasil”, “Você Constrói o Brasil”, “Ontem, Hoje, Sempre: Brasil” (FONSECA, 2002), alguns dos *slogans* que buscavam impor uma atmosfera de positividade, de suposta união e de desenvolvimento, em meio a um dos períodos mais cruéis da história brasileira, os anos de chumbo. O marketing estatal buscava sedimentar as bases de um pacto nacional, forçando vínculos em uma realidade inerentemente fraturada, tentando seduzir a população com promessas feitas sobre o frágil solo da realidade social. Os elementos de sedução e donjuanismo do filme são favorecidos por sua inserção no clima de celebração do sesquicentenário da Independência, pelo qual a figura de d. Pedro concentra os sentidos de fundação, como uma tradição que se projeta para frente e para trás. No centro da festa pública, o imperador mobiliza a promessa de desenvolvimento do país, de superação do passado, caráter projetivo pela qual se justifica o presente como necessário, encobrindo a violência e o engano desse ato compromissivo.

A onda ufanista e otimista da década de 1970 estava diretamente relacionada ao chamado milagre econômico, decorrente das ações do ministro Delfim Neto: “a economia cresceu a altas taxas anuais, tendo como base o aumento da produção industrial, o crescimento

das exportações e a acentuada utilização de empréstimos do exterior” (COSMELLI, 2013, p. 19). Esse processo teve implicações no desenvolvimento de um mercado de bens culturais de massa, provocando a expansão na produção e no consumo, mudanças de hábitos e costumes que culminaram na alteração do conceito de cidadania: de sua relação com direitos civis, políticos e sociais, passa a ser pensada e mensurada a partir do “poder de mercado”, sendo “considerado cidadão o indivíduo que consome” (COSMELLI, 2013, p. 24). Toda essa euforia, no entanto, em algum nível construída pela propaganda governamental, ocorria em meio ao recrudescimento da repressão, principalmente a partir de 1968 e do Ato Institucional Nº 5, quando o Estado sistematizou e oficializou a perseguição política, a tortura, os desaparecimentos e diversas arbitrariedades e infrações dos direitos humanos. O “milagre” da economia era concomitante a uma forte política de arrocho salarial, fomentada pela impossibilidade dos trabalhadores de se manifestarem e reagirem. O crescimento econômico, nesse sentido, não significava distribuição das riquezas, mas aumento de privilégios de alguns grupos e da desigualdade social (COSMELLI, 2013).

Como apresenta Carlos Fico (2003), tanto a censura quanto a propaganda faziam parte das estratégias de legitimação do governo militar, motivos que contribuíram para a aceitação estatal do filme de Carlos Coimbra. As comemorações enfatizavam temas como integração nacional e modernização, ideais de união territorial e cultural que implicavam em visões específicas da identidade brasileira, ligadas a imagens de alegria e amabilidade. Ressaltava-se, assim, “o caráter nacional, a cordialidade, o otimismo, a hospitalidade, a grandeza do território e das riquezas nacionais”, projetando um “caráter ufanista e de valorização dos símbolos nacionais” (COSMELLI, 2013, p. 22).

Alguns aspectos centrais de *Independência ou Morte* e de sua (re)figuração da história podem ser apreendidos pelos discursos em torno da divulgação do filme, que mencionavam o que a produção buscou destacar. A preocupação com a temática histórica não diz respeito apenas ao regime ditatorial, mas está vinculada à busca por compreensão da identidade do povo brasileiro que se manifestou em diversos períodos artísticos e literários; o regime militar apenas se caracterizaria pelo perfil que buscava e pela forma como concebia esses conceitos. A história também é uma das preocupações do Cinema Novo, o mais importante movimento do cinema brasileiro, mas sob chaves de leitura diferentes, como a associação do passado ao presente para criticá-lo alegoricamente.

Com relação a *Independência ou Morte*, o caráter comemorativo indicava uma visão específica da presença do histórico na obra, por meio da pretensa busca pela reconstituição dos fatos, discurso que visava a criar um efeito de legitimidade (FONSECA, 2002). A divulgação

da produção enfatizava a pesquisa histórica, com o propósito de dar um tom de cientificidade e credibilidade; relatos jornalísticos e do diretor reforçavam a autenticidade do figurino, das locações e da cenografia, a partir das quais se veicularia o “verdadeiro” espírito da época, afirmações que, no entanto, eram desmentidas em outras matérias jornalísticas, principalmente com relação aos locais de gravação, o que indica que não interessava tanto a veracidade quanto a verossimilhança (FONSECA, 2002). O perfil de superprodução também surgia ao ser reforçado o orçamento do filme, que alcançou 2 milhões de cruzeiros, e era apontado como “sinônimo da solidez e da capacidade técnica do filme” (DÁVILA, 2018, p. 39). Assim, o público teve acesso a uma visão prévia da obra, uma presença no imaginário construída por meio dos meios de comunicação, com matérias, propagandas e entrevistas, destacando-se a questão da fidelidade histórica. Não se tratava, portanto, aos olhos do regime e dos valores que ele ansiava veicular, de um divertimento banal, mas de uma obra cívica, com competência para apresentar aos espectadores a história de seu país.

Os produtores prometiam uma determinada visão sobre a história que, na verdade, não podiam nem queriam cumprir, uma vez que se comprometiam, por outro lado, com a homenagem a d. Pedro. Ainda assim, precisavam seduzir o público, enfatizando aquilo que lhes chamaria atenção, o que incluía a escalação dos atores. A importância dada ao discurso da pesquisa e da veracidade histórica, a partir dos depoimentos dos realizadores, diz respeito não tanto à maneira como eles próprios compreendem história e ficção, mas à forma como pretendem que tais conceitos sejam percebidos na obra, a partir tanto da criação da expectativa, quanto de adequar-se àquilo que o regime apoiaria. O elemento de convenção e senso comum sobre a história é o que conduz a sua (re)figuração em *Independência ou Morte*, o que influenciou na maneira como o filme foi roteirizado, reforçando certas facetas de d. Pedro em detrimento de outras, criando relações entre eventos que projetam, sob a aparência de veracidade, uma interpretação sobre os fatos. Como pontua Bernardet (1994), a visão histórica desses filmes é, em geral, moldada de acordo com uma visão simplificada que é legada pelo ensino e pelos livros didáticos, perdendo-se de vista o debate, as divergências e o confronto. Essa postura, enfim, propõe uma leitura monumentalizadora da história, com uma dinâmica de identificações entre imagens do passado e do presente, aspecto que, como ressalta Eduardo Morettin (2013), não deixa de estar aberto a falhas, ao não-dito e às ressignificações.

4.6.3 O cinema e o palco da história

Apesar de, ao assistirmos a um filme, sermos capturados inicialmente pela personagem como ser ficcional (o que não deixa de estar vinculado a ela enquanto artefato), na medida em que os filmes se inserem em um sistema de produções mais amplo e recorrem muitas vezes a atores conhecidos do público, o modelo mental da personagem começa a se construir antecipadamente, a partir dessas imagens prévias. Assim, a escolha de um ator conhecido para ser d. Pedro, Tarcísio Meira, famoso por encarnar a figura do galã de telenovelas, predispõem o público para uma recepção específica da personagem histórica. A própria questão do “galã” indica o tipo de personagem e, por extensão, um modo de atuação para dar-lhe vida, que se confirma no filme: uma postura romântica e galanteadora, a elegância e a boa aparência. O par romântico de d. Pedro, a Marquesa de Santos, também contribui com esse processo de antecipação de sentidos, uma vez que a atriz contratada foi Glória Menezes, esposa de Tarcísio Meira, permitindo que o público projetasse nas personagens os sentidos e sentimentos que tinha para o casal de atores. Dávila (2018) afirma que esse jogo de referências desencadeia no público o “prazer do reconhecimento”, conforme Jacques Aumont, “a satisfação pela experiência de reconhecer nas novas imagens elementos que formam parte do que já se conhece; nesse caso, os elementos associados ao consumo cotidiano de bens culturais [as telenovelas]” (p. 40).

Se está longe de ser rompida, essa figuração prévia é abalada pelas primeiras cenas do filme, por vermos a personagem em uma situação de crise em que alguns traços negativos aparecem. A obra se inicia com soldados marchando, vistos por baixo e por trás, quando um deles parte a cavalo levando uma mensagem ao imperador. Ambiente interno, apenas os pés aparecem, batem no chão, demonstrando impaciência, mas param, na tentativa de manter o controle. Um letreiro sobre a cena indica “7 de abril”, dia da abdicação de d. Pedro. Sua figura é revelada aos poucos, apresentado por meio de um plano-sequência que reforça o efeito realista do espaço e a dramaticidade do evento: a câmera sobe até a cintura, ele caminha pela sala, ao fundo d. Amélia com suas criadas; dirige-se a uma mesa no centro do salão, pega um documento, agora é focalizado de corpo inteiro, a câmera de uma posição mais baixa. O mensageiro chega e avisa sobre as tropas e os rebeldes amotinados. D. Pedro entrega o documento ao homem e com voz calma diz: “Eis uma declaração para ser lida ao povo, diga ao Brigadeiro que mantenha as tropas em prontidão”. A voz de desalento muda de tom apenas quando os juízes chegam e contextualizam as insatisfações do povo com o Ministério, afirmando que não cederão, enfurecendo o imperador. Após, o imperador lamenta que o povo, por quem tanto lutou, voltou-se contra ele. Um novo mensageiro traz notícias de que a artilharia aderiu aos revoltosos, pesando ainda mais o ambiente e o semblante de d. Pedro. Ele caminha pela sala, suas costas começam a encurvar levemente e se apoia sobre um móvel. Nota-se que

o ângulo da câmera, até então mirando a personagem de baixo para cima, aproxima-se de seu nível. Olha para baixo, a câmera alterna focalizando a face dos demais presentes, constituindo a técnica de edição chamada *Shot/reaction-shot*, por meio da qual o “novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem” (XAVIER, 2005, p. 34).

D. Pedro nos é apresentado como alguém que oscila entre as emoções, mas que busca manter a serenidade. Sendo revelado aos poucos, podemos perceber seu nervosismo e, pelo plano sequência, é como se o seguissemos em sua ponderação acerca dos acontecimentos. A situação é grave, sua posição demanda responsabilidade e destreza política, aspectos que ultrapassam o campo de atuação da personagem galã e dizem respeito ao homem de Estado, como figurado no quadro de Pedro Américo. Com a chegada das notícias, a construção das cenas apresenta mais cortes, para focalizar a face angustiada das outras personagens e dar mais impacto às reações de d. Pedro, expressões com maior severidade e gestos fortes. Ao final da sequência, o *fade-out* dissolve a imagem de d. Pedro, que não some totalmente e é fundida com a seguinte, em que se contextualizam as guerras napoleônicas e a vinda da família real ao Brasil (cenas genéricas de guerras, imagens de mapas, uma imagem de Napoleão, sobrepostas). Percebe-se que a narrativa se inicia em *final res*, lançando mão do dispositivo da rememoração como gatilho para a reencenação histórica, o que não influi, entretanto, na modalização do olhar de modo decisivo. A memória é apenas ponte para os outros tempos, para a interpretação do passado como aprendizagem para o presente, mas sua (re)figuração não dependerá da mirada subjetiva da personagem. Por outro lado, sua postura e a câmera contribuem para o investimento afetivo com relação à personagem e uma aproximação de pontos de vista entre filme e público.

FIGURA 34: D. Pedro sobre seu direito de nomear ministros, segundo a Constituição



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 2 min.)

FIGURA 35: D. Pedro quando avisado que o 1º Batalhão de Artilharia aderiu à revolta



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 3min:12)

Na sequência, uma curta cena sobre a infância de d. Pedro no Brasil reforça sua relação fácil com os mais pobres: aparece brincando de guerra com meninos brancos e negros, que se sugerem serem do povo, pela reação de desprezo de Carlota Joaquina — “criado como um porco entre gente ignorante”. Depois de ser repreendido pelo Frei Arrábida, vemos d. Pedro criança cavalcando, sugerindo a liberdade como marca da personagem; com um efeito de justaposição, a criança se torna um jovem adulto, sorridente enquanto se dirige ao Palácio em sua montaria. A simbologia da liberdade será destacada nesse d. Pedro como algo que lhe seria imanente e como objeto de busca, cuja frustração levaria aos rompantes de fúria. Depois, encontra-se no palácio com seus pais, que discutiam formas de melhorar o comportamento do filho; sua imagem é de despojamento e alegria, roupas leves, um fino bigode indicando sua juventude. Antes de entrar no recinto em que se encontram os pais, não deixa de flertar com uma mucama, movimento breve, mas decisivo na (re)figuração da personagem e no modo como o discurso narrativo o concebe. A chateação toma a face do príncipe quando lhe anunciam que deverá se casar com uma princesa europeia. Na cena seguinte, há um salto para a cerimônia do casamento, d. Pedro com a roupa de gala e com a barba que lhe é característica nas pinturas oficiais: as suíças a encontrarem-se com os bigodes, agora mais longos e volumosos, reforçando a ideia do casamento como solução para fazer o príncipe amadurecer.

4.6.4 O espetáculo do cinema e da nação: entre promessas e ameaças

A centralidade de d. Pedro na narrativa resulta na oscilação entre aspectos da vida privada e da vida política. Mesmo com o casamento, d. Pedro será colocado como uma figura boêmia, seja divertindo-se com amigos e mulheres no Botequim da Corneta, seja em festas na casa da Marquesa de Santos. Essas cenas prosaicas tendem a ser seguidas por cenas políticas: por exemplo, uma festa no botequim que é interrompida por uma mensagem avisando o príncipe sobre a revolta de 26 de fevereiro, na qual decide intervir. Assim, se num momento está aos beijos com uma mulher em seus braços na festa, pedindo por mais vinho, no outro sai com a roupa oficial para negociar com os insurgentes, evento que é tido como sua entrada na política, como ressalta o Chalaça: “Nosso amigo d. Pedro acabou de ingressar na vida política do Reino, acabou-se a tranquilidade dele”. Assim, percebe-se o papel da montagem, encadeamento de cenas que articula diferentes pontos de vista, ângulos e planos, para estruturar a narrativa (USPENSKY, 1983) e (re)figurar a personagem histórica, criando na narrativa um efeito adversativo, pelo qual a segunda proposição apresenta mais força: ele é boêmio, **mas** heroico.

A ação de d. Pedro e a calma para lidar com os revoltosos é salientada de modo a indicar sua aptidão para a liderança. Seu passo é lento, contido, a câmera se detém sobre sua expressão tranquila. Pede aos soldados que confiem nele e avisa que conseguirá resolver a situação com o povo. Assim, visto de baixo para cima, como um monumento, do alto da escadaria, fala: “Peço a meu povo calma... e serenidade. Voltai aos vossos lares, ao vosso trabalho. A constituição será outorgada, não por imposição, mas por merecimento”:

FIGURA 36: 26 de fevereiro – d. Pedro se dirige às tropas



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 14min.44)

FIGURA 37: D. Pedro se dirige ao povo



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 15min.11)

O jogo adversativo de elementos enobrecedores que sucedem cenas de rebaixamento dá o tom da personagem ao longo do filme. Na cena, o espaço público se apresenta como o lugar da manifestação popular e do contrato que d. Pedro pretende firmar, por seu discurso, mas sobretudo por seu corpo (construído pela atuação, pela câmera, pela luz), seduzindo o povo, prometendo que tudo ficará bem, que ele solucionará as demandas. O filme, no entanto, bloqueia a visão de um dos lados do pacto, o que enfatiza os sentidos de superioridade de d. Pedro, construída na dinâmica entre as personagens a partir da postura passiva da população que se manifestava. O ângulo da câmera, por seu turno, contribui com a sedução sobre o público ao colocar-nos na posição daquela massa inerte e sem rosto, mecanismo de identificação pelo qual olhar dos espectadores se confunde com o das personagens, podendo conduzir a uma partilha psicológica que intensifica os efeitos da cena (XAVIER, 2005). O jogo de pontos de vista nos faz, portanto, os objetos de sedução desse Don Juan, o público sobre o qual deve ser celebrado o pacto, ano após ano, coordenado pela liderança política, hierarquicamente superior.

No que diz respeito ao contrato que se viabiliza pela ocupação da praça pública, a cena de juramento da constituição se conjuga, por oposição, com a cena do fechamento da Assembleia: na primeira, d. Pedro é celebrado, após ter sucesso em seu diálogo com os soldados e o povo, selando um pacto e fomentando a construção de sua *persona* como capaz de mediar os conflitos do país, associando-se a uma percepção do Brasil como país autônomo. Na celebração em que jura a Constituição, sua postura alegre, pela forma como o povo o trata, mas também por ver-se no centro da ação política, contrasta com a figura temerosa de seu pai, d. João, que participa do ritual, mas como coadjuvante. No segundo caso, as atitudes de d. Pedro provocam dissenso: ele rompe com seu juramento de uma constituição, ameaçando os

deputados da Assembleia, com a mensagem que recebem: “o imperador não mais permitirá qualquer espécie de ataque que possa ofender e desrespeitar as forças armadas. Exige ainda mais decoro no trato a que tem direito e merece a augusta pessoa de nosso digníssimo imperador, d. Pedro I”. Na sequência, com o apoio dos soldados, dissolve a assembleia e prende os deputados, inclusive os Andrada, exibindo seu caráter autoritário e absolutista; nas palavras de Bonifácio, preso, este seria a “o primeiro passo de sua decadência”. Ao colar a figura de d. Pedro às forças armadas, é impossível não estabelecer uma relação com a ditadura cívico-militar, pelo ataque e eliminação da oposição política, ainda que o filme não explore as consequências dos atos. Depois, o filme passa a focalizar apenas a relação amorosa de d. Pedro e Domitila, suas alegrias em um cenário quase idílico, o elemento erótico ou amoroso para desviar as atenções dos problemas políticos.

FIGURA 38: D. João e d. Pedro – juramento da Constituição



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972. 16min03)

FIGURA 39: Dissolução da Constituinte - militares em posição



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 1h03min58)

Os quadros acima evidenciam a diferença entre as maneiras de ocupar o espaço público, assim como o modo como d. Pedro se faz presente: na primeira cena, depois de dialogar com o povo, ele é aplaudido por todos e desfruta o poder; na segunda, sua presença surge apenas por mensagens enviadas aos deputados, pelo discurso deles condenando a dissolução da Constituinte e pela presença militar, que aparece para representar o seu corpo.

4.6.5 Da existência ficcional audiovisual: corporalidade, sociabilidade, mente

Na prática analítica, é difícil separar a análise da personagem como ser ficcional e como artefato, uma vez que se implicam mutuamente para a constituição de um modelo mental, assim como a diegese de uma obra só o é de tal forma por conta do discurso pelo qual é criada. Quanto à personagem como ser ficcional, atentarei aos domínios da corporalidade, da sociabilidade e do plano psicológico. Em termos de **corporalidade**, d. Pedro tende a ser figurado como uma personagem alegre, autoconfiante, despojada, que não terá pudores em cortejar abertamente alguma mulher que chame sua atenção na rua, como ocorre quando conhece Domitila. Esse comportamento não impede seus ataques de fúria e seus gestos brutos e explosivos, como no caso da Independência, em que isso aparece como positivo, ou quando tem uma discussão grave com d. Leopoldina, cena negativa, mas na qual seu humor se modifica rapidamente para arrependimento. Em outros momentos aparecerá de forma bastante favorável, como quando, após ridicularizar a roupa de um soldado da velha guarda, percebe que o homem ficou ofendido e pede-lhe desculpas, não deixando de condecorá-lo pelos serviços. O cabelo e o figurino, arrumados e característicos, são funcionais para a (re)figuração da personagem histórica, permitindo aos espectadores retomar as imagens típicas de d. Pedro; não sendo usuais, elas contribuem de modo positivo para o efeito de realidade da (re)figuração da história. É possível notar diferenças entre o traje oficial, em geral azul e com medalhas, e outro mais cotidiano e simples, sem deixar de indicar sua posição social. Apenas com Domitila usará roupas mais leves e confortáveis, até mesmo pelas cores.

No que tange à **sociabilidade**, a relação mais explorada é a de d. Pedro com Domitila de Castro. D. Pedro possui uma relação muito amistosa com seus criados, como Plácido e o Chalaça, os quais acompanha em festas, mas a amizade não é tão destacada como em outras obras, mantendo-se certa distância ou o peso da hierarquia. A outra personagem com quem mais d. Pedro se relaciona é José Bonifácio, a quem pede que se torne seu ministro durante a regência e a quem demonstra ter admiração. Bonifácio se dirige ao príncipe quase como a um igual,

exigindo contrapartidas para ser ministro, relacionadas à reorganização administrativa do Brasil. Não deixa de tratá-lo com a diligência exigida pelo posto, embora o censure fortemente na ocasião em que ele se demite e rompem. Bonifácio e Leopoldina incentivam as posições políticas de d. Pedro e a Independência, criando entre eles uma consonância de desejos e motivações no que diz respeito à autonomia do Brasil e às ameaças vindas das Cortes de Portugal. Após a Independência, no entanto, o crescimento da influência de Domitila sobre d. Pedro e intrigas do Chalaça fazem com que essas personagens se distanciem. De modo muito semelhante ao narrado em Setúbal (2009), Bonifácio repreenderá d. Pedro por sua falta de responsabilidade e pela imoralidade da relação com Domitila, pedindo demissão e afirmando temer pelo destino do país. O discurso da personagem e os gestos bruscos de d. Pedro, por sua vez, permitem pensar essa cena, dentre muitas outras, como adaptada da *Marquesa de Santos*, conforme assinalado por Dávila (2018).

A relação com Domitila é marcada por afeto, ela é o porto seguro de d. Pedro, o que sugere a sua carência e um desejo de viver outra vida, que entra em tensão com o posto de imperador, embora possibilitada por ele. O laço com Domitila também é sublinhado na medida em que o filme ignora outras relações amorosas de d. Pedro, apenas sugeridas na primeira conversa dele com seu pai e em um comentário do Chalaça sobre d. Pedro ter muitos filhos não legítimos, mas ignoradas ao longo do filme. A tensão entre o caso com Domitila e o campo imperial e político crescerá na medida em que d. Leopoldina exige de d. Pedro outra conduta, o que o força a sair dessa espécie de mundo paralelo (romântico, idílico) para esse outro real, no qual ele é demandado enquanto líder e pai de família (e de certa forma, pai da nação).

FIGURA 40: D. Pedro e Domitila



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 1h07min22/1h09min1)

As imagens acima, pela posição de d. Pedro no ombro de Domitila, pelas cores claras do cenário e da vestimenta (com tecidos que enfatizam a leveza), sugerem a subjetividade que

se apropria do olhar fílmico, cujo ponto de vista no nível psicológico e ideológico parece se alinhar com o do protagonista. Os ambientes abertos, o contato com a natureza, a imagem da amplitude do céu e da floresta reforçam os sentidos de liberdade que aquela relação proporcionava, em contraposição aos ambientes fechados do Palácio.

A relação com Leopoldina não era ruim, mas o filme não desenvolve nenhuma proximidade entre eles. O contato de d. Pedro com os filhos e a família fica apagado, aparecendo pouco ao longo do filme: os filhos figuram em uma cena, um grupo de crianças não diferenciadas. A filha com Domitila será destacada do grupo, por conta da exigência da mãe de que d. Pedro a reconhecesse, mas de modo breve. Somente o herdeiro do trono, d. Pedro, terá destaque de fato, aparecendo no final do filme no colo do pai, anunciado como futuro imperador, em favor de quem abdicava ao trono, e na despedida no porto, quando seu pai segue para a Europa. O desfecho da relação do casal imperial ocorre quando Leopoldina decide confrontar d. Pedro, por ele ter dormido por dias fora de casa, devido ao falecimento do pai de Domitila, como apresentado em outras ficcionalizações. Abaixo, vemos a discussão se agravando:

FIGURA 41: Última discussão entre d. Pedro e d. Leopoldina



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 1h25min47-1h26min18)

Na cena, destaca-se a altivez de d. Leopoldina ao questionar o marido sobre seu comportamento, bem como o descontrole de d. Pedro. O diálogo da cena corre da forma como se descreve abaixo:

Leopoldina: “Eu sei que o nosso casamento foi uma imposição diplomática, que é meu dever dar-te filhos, eu sei que eu não posso exigir o teu amor, mas eu posso exigir respeito, não porque eu sou a Arquiduquesa da Áustria ou Imperatriz do Brasil, mas porque eu sou a mãe dos teus filhos!”

D. Pedro: “Leopoldina!”

L.: “Não foi para ser humilhada que eu deixei a corte de meu pai!”

DP: “Cala-te!”

L: “Vá viver com essa Marquesa de Santos!”

Ao final da última fala, d. Pedro levanta o braço, sendo contraposto pela fala de Leopoldina: “Vamos, bate! Bate na tua mulher! Na mãe dos teus filhos, bate na imperatriz do Brasil!”. Ao serem mencionados os filhos e o Brasil, e ser assinalado o ato pronto para ocorrer, d. Pedro parece voltar a si e dar-se conta da gravidade de sua postura:

FIGURA 42: Desfecho da discussão



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 1h26min24)

A montagem da cena, pelo recurso ao shot/reaction-shot, intercalando o foco entre as personagens, permite-nos estarmos ao lado da personagem, compartilhando o ponto de vista: vemos o espanto de d. Leopoldina com o marido e a face dele, primeiro furioso e depois desconcertado. Ao vê-la, d. Pedro vê a si próprio, sendo puxado de seu mundo de fantasia com Domitila para a realidade de sua posição. Dessa maneira, não chega a agredir fisicamente a esposa. A briga é interrompida por emissários que traziam notícias de invasões em terras brasileiras no Sul. Com isso, novamente a narrativa opera a passagem entre a esfera do prazer e a da responsabilidade, mediação que se dá nesse momento, no entanto, a partir da ação de

Leopoldina (como se ela resgatasse d. Pedro para sua posição de imperador). D. Pedro parte para a frente de batalha, pois o exército não obedecia mais o comando do marquês de Barbacena. A viagem é apresentada como uma ação em prol do Brasil (mas conveniente por conta da crise matrimonial): “Não posso admitir invasões em terras brasileiras! Vou levá-los a chicote de volta a seu país!”. Essas falas correspondem à personagem como símbolo, alinhando-se à ideologia do regime militar com relação à unidade e proteção territorial, inimigo exterior (real ou inventado) que é funcional em termos práticos, para desviar a atenção dos problemas internos do país. A intertextualidade também atua na cena da briga, já que ela se entrelaça com sua versão n’*A Marquesa de Santos* (2009), sinalizando o diálogo pelo qual a (re)figuração de d. Pedro vai agregando um conjunto de referências e imagens de outras fontes.

Com relação ao plano **psicológico e emocional** da personagem, o filme como um todo tende a deixar as informações bastante explícitas: as falas expõem a faceta interior, manifestando desejos, vontades, objetivos. No caso de d. Pedro, como fica claro por suas ações, ele é conduzido por algumas diretrizes básicas, dentre as quais se destaca a liberdade. Dela decorre sua fúria com aqueles que tentam lhe controlar, o que incorre em choques entre sua liberdade pessoal e a liberdade que promete ao povo. Essas explosões de raiva também se convertem em desforra pelo funcionamento peculiar de seu senso de justiça, parcial para com seus favoritos, disposto a tudo para agradar a sua amante. Há na personagem grande afeição pelo país e seu povo, no entanto, alguns momentos sugerem que a maior afeição é de fato pela liderança, por ocupar a posição de líder, o que motivará, inclusive, que rompa com Domitila para se casar com outra princesa europeia, embora justifique isso pela crítica da opinião pública. Mais de uma vez a posição de imperador será evocada para justificar suas ações e arbitrariedade, seja nas cenas referentes ao 7 de abril, que abrem e fecham o filme, seja na dissolução da Constituinte. Dessa maneira, mesmo em um filme em que a interioridade é sempre exposta e explicada, alguns comportamentos podem ficar na penumbra e indicar relações de sentido possíveis e, talvez, insuspeitas para os realizadores.

4.6.6 D. Pedro, luz, quadros e cortes: a personagem como artefato

As propriedades da personagem como **artefato** dizem respeito à forma como o texto fílmico conduzirá, pelos recursos cinematográficos, a construção dos modelos mentais, envolvendo elementos como realismo, tipificação, consistência, dentre outros (EDER, 2010, p. 28). A (re)figuração histórica no filme se dá por uma linha realista, segundo Fonseca (2002), enfatizada pela fotografia, pelos cenários e pela cenografia, bem como pelo uso de som

ambiente e de planos-sequência, para criar o efeito de um espaço real e, principalmente, de um espaço histórico (FONSECA, 2002). Essa noção de realismo, à qual Xavier (2005) e Bernardet e Ramos (1994) denominam “naturalismo”, refere-se a efeitos de continuidade espaço-temporal, à individualização das personagens e sua relação com as ações, à manifestação clara de causa e efeitos, regras que não deixam de ser uma convenção cultural e, no caso, atravessadas por convenções de representação de época que se ligam ao gestuário, à postura, à dinâmica espacial entre as personagens, à atuação e ao registro linguístico, para criar o efeito histórico, mais do que propor um olhar arqueológico. Por esse motivo, interiores enfatizam objetos antigos e luxuosos, povoando a cena de elementos que rompem com o prosaísmo da vida nas cidades, dialogando com o que o público esperaria de imagens da realeza.

Segundo Xavier (2005), o efeito naturalista se dá pela cojunção de três elementos: a decupagem clássica; um método de interpretação dos atores baseado em princípios naturalistas, agindo em cenários que pareçam reais; a escolha de histórias ligadas a gêneros convencionais e populares, como o melodrama, histórias fantásticas e de aventuras. A decupagem, relacionada ao momento da produção do roteiro, diz respeito à divisão das sequências e cenas em planos e tem na montagem o seu equivalente, a qual se refere à organização dos fragmentos filmados. O naturalismo da decupagem/montagem clássica é alcançado por um processo em que se dota de uma motivação lógica, narrativa, a relação entre fragmentos visuais (os cortes) que em si, no conjunto, são descontínuos. Sobre a decupagem clássica em filmes históricos, Bernardet e Ramos (1994) afirmam que ela é construída por uma sincronização de elementos da cena de modo a não provocar estranheza no público, no que se inclui a sincronia entre som e imagem e a interpretação dos atores que nos leve a crer estarmos diante de pessoas verdadeiras.

Trata-se, no entanto, de convenções que, aliadas ao caráter espetacular do cinema, lhe conferem o “efeito de realidade” e de transparência da linguagem, por meio do qual é possível veicular uma série de sentidos sobre a história e formas de comportamento de modo a naturalizá-los, tomando-os como a verdade dos fatos. Dessa forma, sob a aparência naturalista/realista, em *Independência ou morte* é construída toda uma visão idealista do passado e da Corte, imagens que se consolidam pelas cenas externas, com as ruas limpas e organizadas, com uma população obediente e vivendo em harmonia: “o naturalismo do método cumpre a função de projetar sobre a situação ficcional um coeficiente de verdade tendente a diluir tudo o que a história tem de convencional, de simplificação e de falsa representação” (XAVIER, 2005, p. 42).

A personagem d. Pedro é coerente com esses procedimentos, adequando-se ao que Eder (2010) chama de realismo *mainstream*: “protagonistas devem ser individuais, autônomos,

multidimensionais, dinâmicos, transparentes, facilmente compreendidos, consistentes e dramáticos”⁹⁸ (p. 28). Essas características corresponderiam, segundo Eder (2010), a uma visão das pessoas como ativas, portadoras de reflexão, razão, emoção, sem ambiguidades morais, coerentes, compreensíveis e autônomas; o perfil de sujeito conforme uma orientação liberal, que não considere seu atravessamento pela ideologia e pelo inconsciente. D. Pedro é apresentado no filme como uma personagem com contradições, mas estas, por sua disposição e organização ao longo do filme, pouco obstruem a (re)figuração da personagem. As ambiguidades, sendo claramente delineadas e apresentadas de modo não ambíguo e esperado, mantêm a consistência da personagem. Esses pontos indicam que o filme, apesar de apresentar os defeitos de d. Pedro, opta por uma “imagem conciliadora do monarca” (FONSECA, 2002, p. 158), buscando contrapor as falhas com o “lado bom” e absolvê-lo dos erros, além de conformar nesses limites uma personalidade que se insinua mais complexa. A (re)figuração busca controlar as disjunções da personagem, produzindo uma imagem instigante de d. Pedro, mas sem deixar de ser um modelo de atitude. A dinâmica de ações entre o privado e o público, entre as festas e as obrigações, fazem com que a narrativa penda para o lado positivo, sugerindo que este compensaria as falhas. Ao final do filme, o que foi apenas sugerido pela organização das sequências é concretizado na conversa entre Bonifácio e seu irmão:

Martim Francisco: “Curiosa figura de d. Pedro I. Cheia de contradições. Um liberal que se tornou absolutista, um dinasta que renunciou a dois tronos, um pai amoroso, um marido infiel”.

Bonifácio: “Se pesarmos, o fiel da balança penderá a favor de d. Pedro I. Ele nos garantiu a consolidação deste vasto império, impediu a volta do Brasil à condição de colônia de Portugal e, acima de tudo, deu nos a Independência” (INDEPENDÊNCIA, 1972).

Como últimas falas, e proferidas pela personagem que é mostrada como baluarte da moral, suas considerações tendem a pesar sobre a interpretação de d. Pedro pelo público, buscando represar ao máximo, pelo texto falado, outras leituras.

O filme histórico naturalista, segundo Bernardet e Ramos (1994), busca impor uma visão única da história, a qual, no entanto, sendo discurso, possui espaços de interpretação nos quais se faz possível uma contra-leitura da história, explorando as camadas desse monumento e o desconstruindo. Dávila (2018) aponta que no filme, a relação entre eros e polis, segundo a lógica das ficções de fundação, seria invertida, uma vez que o caso de d. Pedro com Domitila desestabilizaria a consolidação simbólica da nação. Para o autor, o filme operaria, pelo caráter

⁹⁸ “protagonists should be individualistic, autonomous, multidimensional, dynamic, transparent, easily understood, consistent, and dramatic”.

ilegítimo desse relacionamento, um deslocamento entre o erótico e o político, o primeiro referindo-se a Domitila, o segundo à Leopoldina, contrastando virtude e corrupção, dever e prazer. No entanto, ao se pensar a fundação por um viés donjuanesco, da promessa como um jogo de enganos e de troca constante de fidelidades, essa oposição, ainda que produtiva na construção do filme, pode ser desmembrada em uma dinâmica mais complexa de circulação erótica. O desejo irá se movimentar, portanto, entre o mais estritamente sexual e o político, da mesma forma que o primeiro encontro de d. Pedro e Domitila é suscedido, sem causar grande impacto, pela cena do grito do Ipiranga.

O monumento produzido pelo filme não está imune a falhas, que em muito estão ligadas a esse perfil donjuanesco e malandro de d. Pedro, que, no entanto, são mobilizados enquanto imagens de brasilidade, fatores positivos que, no conjunto da obra, não impedem a heroicidade. A manipulação dos elementos donjuanescos pela obra pode ser encontrada no modo como d. Pedro se veste e sai escondido do palácio para se encontrar com Domitila:

FIGURA 43: D. Pedro indo à casa de Domitila, trajando uma capa negra.



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 1h33min42)

Os modos furtivos e a indumentária, como um Don Juan, dialogam com a cena do primeiro encontro entre d. Pedro e Domitila n'*A marquesa de Santos*, de Setúbal. Aqui, no entanto, trata-se de um prenúncio do fim do relacionamento, uma vez que d. Pedro sinaliza a necessidade de terminarem, em vista dos deveres para com o povo. Se ela fica devastada por perder seu amado, bem como a chance de ocupar o lugar de imperatriz, d. Pedro demonstra firmeza em sua decisão, principalmente quando, em cena posterior, afirma que a marquesa deverá deixar a corte porque seu casamento com uma princesa europeia já estava selado. Se a marquesa cai aos prantos, ele se torna rude ao ponto de ameaçar medidas drásticas se a ordem

não for cumprida, reforçando que ele efetuará a reorientação do erotismo para outros propósitos mais nobres (que ironicamente não deixam de incluir um novo casamento, com uma bela e jovem princesa).

4.6.7 D. Pedro: sintoma e símbolo da nação

A (re)figuração de d. Pedro, ao ressaltar suas características e ações positivas, seu potencial mediador, dando-lhe uma forma a partir da figura do galã e controlando suas ambiguidades, indica traços da personagem como **sintoma** e como **símbolo** (EDER, 2010). Na reencenação da proclamação da Independência, é possível perceber o cruzamento de vários aspectos da personagem, tanto na constituição de seu modelo mental a partir dos mecanismos à disposição do filme e do ator, quanto nos sentidos que ultrapassam a personagem como entidade unitária, abrindo-a para o mundo. Os antecedentes da Proclamação correspondem, em linhas gerais, ao apresentado pela historiografia e pelas ficções históricas, embora não se aprofundem as disputas políticas e os jogos de poder. D. Pedro decide viajar a São Paulo com objetivos de verificação da situação política e para prender revoltosos que se negavam a deixar a posição de liderança da província. A viagem a Santos é mencionada em conversa entre d. Pedro e Domitila, na qual ela pede ajuda ao príncipe com relação ao seu ex-marido. A sequência seguinte apresenta conversa entre d. Leopoldina e Bonifácio, sobre os desmandos das Cortes de Lisboa, rebaixando o país e o posto de d. Pedro, bem como a necessidade de se tomar providências: romper com Portugal. Decidem enviar um correio a d. Pedro sobre o assunto, enquanto, na cena seguinte, ele é visto com sua comitiva. O letreiro anuncia “7 de setembro” e a composição cênica começa a indicar a preparação para o “grito”:

FIGURA 44: Aproximação do riacho do Ipiranga e chegada das correspondências



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 46min36-47min30)

FIGURA 45: Independência ou morte!



FONTE: INDEPENDÊNCIA (1972, 48min59)

A comitiva se aproxima da colina do Ipiranga, como anunciado por um dos soldados, não aparecendo a viagem a Santos. Param para descansar, quando ouvem a chegada do mensageiro, que entrega a correspondência a d. Pedro. Durante a leitura pela personagem, ouve-se em *off* a voz de Bonifácio, explicitando o conteúdo da carta:

De Portugal nada mais temos que esperar, senão escravidão e horrores. Decida-se Vossa Alteza o quanto antes. Porque em resoluções e medidas de água morna para nada mais serve. Cada momento perdido é uma desgraça. Só há dois caminhos a seguir. Partir para Portugal e entregar-se prisioneiro das Cortes ou ficar no Brasil e proclamar a independência (INDEPENDÊNCIA, 1972).

Assim como diversas outras falas ao longo do filme, ela se baseia em textos históricos que apresentam relatos desses acontecimentos, muitas vezes a partir de documentos escritos, vertendo para a ficção um discurso que se aproxime o máximo possível do verificável pela historiografia ou daquilo que, pelo senso comum, é tido como representação fiel dos fatos. Como apresenta Fonseca (2002), as falas no filme cumprem função contextualizadora dos fatos históricos, algumas vezes de maneira exagerada para um espectador do século XXI. Muitas vezes compostas por longos discursos, correspondem a algum registro histórico tradicional, não raro trazendo “chavões perpetuados pelo senso comum” (FONSECA, 2002, p. 53). Os diálogos, por esse traço de transposição de documentos, perdem em naturalidade, mas ganham em “efeito de passado”.

Enfurecido e incentivado pelas palavras de Bonifácio, cujas opiniões compartilhava, d. Pedro inicia sua movimentação para o grito. A cena alterna cortes que focalizam d. Pedro, em primeiro-plano, e Bonifácio, enviando a correspondência e pedindo urgência ao mensageiro, jogo de imagens paralelas que reforça a atmosfera de emergência. D. Pedro está decidido, ordena que os soldados entrem em forma, veste sua capa, gritando impropérios: “Canalhas, parasitas, cachorros, o que é que aqueles imbecis estão pensando, eles querem e terão a sua conta”. Sobe no cavalo e discursa para os soldados:

As Cortes de Portugal querem nos escravizar, de hoje em diante nossas relações estão cortadas! Eu nada mais quero do governo de Lisboa! Nenhum laço nos une mais! Pelo meu sangue, pela minha honra e pelo meu deus, juro promover a independência do Brasil. Independência ou morte! (INDEPENDÊNCIA, 1972).

O grito é repetido, focalizado de outra posição, sendo secundado pelos soldados e demais membros da comitiva. A característica mais marcante da reencenação do grito, e que parece ter sido manifestada nos textos de anúncio e divulgação do filme (FONSECA, 2002), é ser uma recriação do quadro de Pedro Américo, imagem monumentalizada e popularizada do acontecimento histórico. A referência à pintura funciona no filme como “busca de autenticação e também como um diálogo com uma história oficial” (FONSECA, 2002, p. 43), na medida em que evoca uma leitura disseminada ao longo do século XX e uma interpretação do acontecimento. A obra de Pedro Américo, assim, é pensada como um documento pelo qual se acessa, senão ao evento em si, pelo menos a uma formulação que será vista pelo público como verossímil, uma vez que estabelecida em seu imaginário. Construída sob as diretrizes da homenagem, como havia se dado com o monumento a d. Pedro na Praça Tiradentes, a pintura de Pedro Américo, conjugando tendências do realismo e do idealismo na pintura, não deixa de apresentar uma verdade sobre o acontecimento, mas uma verdade mais próxima da ficcional, performática, que expressa a simbologia intencionada por seu idealizador, embora disseminada como verdade factual: “o quadro é tratado como uma síntese e a verdade sobre a independência” (FONSECA, 2002, p. 73). Na reprodução fílmica da pintura, percebe-se o movimento de preparação, o camponês com o carro de bois, estático, os soldados se posicionando, como se esperassem para o momento certo, como se o evento estivesse por ocorrer, criando um efeito de iminência sobre o fato histórico: ele precisa se dar agora!

Outras pinturas também serviram de base para a criação de outras cenas, como obras de Debret: “Aclamação de d. Pedro I” e a “Aclamação de Dom João VI” (FONSECA, 2002). Conforme depoimentos (FONSECA, 2002), ao escolherem a pintura de Pedro Américo, os realizadores tinham consciência de que a imagem apresentava “distorções” com relação aos

acontecimentos, no entanto, ela possibilitava uma reprodução do passado que fosse aceita pelo público como verdadeira. Dessa forma, a tradução fílmica manifesta seu caráter político:

O que está em jogo na representação é a imagem que se quer criar de tal personagem e a imagem que se quer deixar para o futuro. E aqueles que a reproduzem como um testemunho da realidade, não percebem, ou não querem perceber, o jogo e as intenções por trás de tal criação, limitando-se, apenas, a perpetuar esse discurso (FONSECA, 2002, p. 23).

Essa postura condiz com o objetivo de não romper com a atmosfera comemorativa do sesquicentenário, o que tinha implicações em um possível apoio por parte do Estado, e não causar impacto com uma versão da história que, por mais que verificável, causasse estranhamento. Dessa forma, fica claro que, por mais que o filme se atribuisse os sentidos de pesquisa e fidelidade histórica, ainda assim, a interpretação histórica em vista de efeitos sobre o público teve predomínio na construção do filme, mesmo pela busca de acontecimentos que parecessem mais cinematográficos (ou monumentais) (FONSECA, 2002).

Os aspectos referentes à (re)figuração histórica, à escolha sobre o que enfatizar na personagem, sobre o que esquecer e o que lembrar, dizem da personagem como símbolo e como sintoma. O plano **simbólico** remete, em princípio, à interpretação que os realizadores esperam do público, da construção de um espectador modelo ou ideal. Por outro lado, essa intenção não é definidora dos sentidos da obra, uma vez que eles escapam e deslizam, dependendo da ação do espectador, ainda mais quando apreciamos a produção décadas depois. Sobre d. Pedro, ele simboliza a liderança ideal, pela importância dada à virilidade para a condução do país (e da família), segundo os valores em voga durante a produção do filme. É apresentada sua faceta autoritária, seu comportamento e humor inconstante, mas se sugerem traços compensatórios, conforme a fala de Bonifácio. A relação dele com o povo é significativa dos sentidos de liderança que o filme busca veicular, da necessidade de autoridade, por piores que sejam as consequências. Essa noção de conformismo a ser aplicada sobre o povo aparecerá na fala de d. Pedro aos populares, na ocasião do 26 de fevereiro, desestimulando-os da participação na política, assim como no juramento da constituição, a partir das palavras do Conde dos Arcos ao Palmela: “Isso é a monarquia constitucional, sr. Conde dos Arcos”/“Melhor uma Monarquia Constitucional do que outro regime que não seja Monarquia, Sr. Palmela”.

Enquanto sintomas, as personagens demandam o olhar sobre que fatores levaram a personagem a ser como é, assim como os efeitos pretendidos pela simbologia da personagem sobre o público ou sobre a sociedade, reveladores do projeto artístico do filme. Assim, a obra espera que d. Pedro seja visto como modelo de conduta ou, pelo menos, como exemplo de

patriotismo, ainda que em vários momentos se insinue um apreço pessoal pelo cargo, mais do que uma preocupação política. Os aspectos referentes ao sesquicentenário dizem respeito à personagem no plano do sintoma, pois dão pistas tanto das causas que motivaram a construção de d. Pedro seguindo diretrizes específicas, como indicam o efeito esperado no público (e no regime). Essa faceta explica a posição que os militares possuem no filme, os únicos com quem d. Pedro fala de igual para igual e os únicos que têm o direito (ou capacidade) de conduzir as manifestações e revoltas com sucesso (como no 7 de abril).

As imagens do povo, sobretudo na cena da revolta de 26 de fevereiro, são significativas para os sentidos que o filme pretende veicular: “o *povo* aparece inativo, geralmente de costas para a câmera, e aceitando as determinações impostas” (FONSECA, 2002, p. 48 – grifos da autora). Como observa Fonseca (2002), nuances do acontecimento são apagadas, como o fato de se tratar do juramento de uma Constituição ainda por ser escrita pelos portugueses, demonstrando a compreensão daquele texto como um bem absoluto, a-histórico. A representação popular no filme também é enfocada por Cosmelli (2013), abordando a sequência 14⁹⁹, intitulada “D. Pedro e os populares”, com duração de dois minutos e a cerca de 25 minutos do começo filme, escolhida pelo que ela apresenta de trivial e cotidiano sobre a vida urbana. Caminhando próximo ao Paço Imperial, d. Pedro é cumprimentado pelas pessoas com respeito, mas com certa familiaridade, o que indica a sua boa recepção como príncipe regente. Sua presença não parece afetar o cotidiano, as atividades continuam, como a venda de quitutes e negros dançando alegremente. A composição das cenas, o ambiente e as personagens ao fundo apresentam um espaço cheio de cores e em harmonia, como nas pinturas de Debret (COSMELLI, 2013). Os sons completam a alegria e o movimento da rua, do espaço público, as vozes ao fundo misturadas com batuques: “O povo está presente e é apresentado feliz, dançando, com cores alegres, porém, também é retratado como um povo ‘passivo’, ou seja, sem voz. A população segue com seus afazeres enquanto os governantes tomam as suas decisões” (COSMELLI, 2013, p. 69). O povo é cenário, preenchendo a cena, construindo um efeito de real para a cidade (re)figurada. Além disso, as únicas pessoas a quem o príncipe se dirige são da elite, enquanto que os negros são apresentados como alheios à ação principal, aspecto recorrente ao longo do filme (FONSECA, 2002), sendo mostrados trabalhando e felizes. Assim:

o filme silencia o fato de que vivíamos em uma sociedade escravista. As imagens mostram negros, realizando tarefas subalternas [...] Todavia, em nenhuma sequência

⁹⁹ Segundo Cosmelli (2013), *Independência ou Morte* é composto por 60 sequências, que são conjuntos de cenas que possuem uma unidade de ação. A dissertação de Fonseca (2002) também indica essa quantidade, além de apresentar, como anexo, a transcrição dessas sequências. Bastante útil para referenciar o filme, pautei-me nesse anexo para a indicação temporal dos frames analisados.

do filme a condição social da escravidão é expressa, claramente, como modo econômico e social presente no país (COSMELLI, 2013, p. 69-70).

O apagamento do povo diz respeito à centralidade que o filme pretende dar a algumas personagens enquanto motores da história, como d. Pedro e Bonifácio. A forma de conduta esperada do povo é a passividade, aceitar as ordens de seu superior, não se envolver com política, não se manifestar. Por conta disso, evita-se trazer ao filme símbolos que indiquem a importância popular para a constituição da nação, para além de figuras individuais; daí decorre o apagamento do 12 de outubro de 1822, data da aclamação de d. Pedro, e passa-se diretamente da proclamação da Independência para a Coroação, em 1º de dezembro: a aclamação carrega os sentidos de ser feita pelo povo, a manifestação popular de apoio em direção à figura de d. Pedro, afirmando participarem de um pacto. Da parte do povo, o pacto está presente, mas de forma implícita, movimento pelo qual acaba surgindo como uma imposição dos superiores, mais do que uma decisão da sociedade. Ao apresentar essas imagens do Brasil por meio de uma fachada naturalista, *Independência ou morte* busca propor uma leitura do país no presente, sugerindo imagens de integração e harmonia entre os habitantes, atuando da maneira como Bernardet afirma ser os procedimentos desse gênero cinematográfico: “O filme histórico naturalista, ao propor uma leitura única da História, acaba, por extensão, impondo a visão do presente que interesse às pessoas que conceberam e realizaram o filme” (BERNARDET; RAMOS, 1994, p. 18). D. Pedro, por sua vez, incorpora o símbolo e o sintoma do país, atuando como mediador entre essas leituras e o público, seduzindo-o, enfim. Promessas que carregam uma ruptura originária, deslizem que evidenciam as camadas do monumento, seja pela conveniente tolerância à relação extraconjugal (quando diz respeito ao homem), seja pelo exame da atualidade, revelador da cisão inerente a esses compromissos.

4.7 O CORAÇÃO DO REI: ARQUIVO, AFETO E MORTE

Lançado em 2008, o romance *O Coração do Rei*, de Iza Salles, apresenta a história de d. Pedro a partir do ponto de vista do Frei Antônio de Arrábida, tutor e confessor do príncipe, que o acompanhou durante toda a vida. A história é contada em retrospecto, após a morte de d. Pedro, narrativa que se projeta sobre o passado a partir do manuseio, pelo Frei, de documentos (sobretudo cartas), dos quais ele havia ficado encarregado ao organizar a biblioteca imperial. Além disso, a posição de tutor conduz uma mirada paternal sobre o protagonista, por meio da qual se percebe a sobrevivência na obra de traços de exaltação da figura histórica, de manutenção do monumento. Isso se dá, entretanto, de maneira menos evidente que nas narrativas de Setúbal e no filme de Coimbra/Massaini, as quais se entrelaçam fortemente a gestos de celebração, aqui atenuados pelo próprio olhar personalista sobre a personagem, debruçado sobre seu lado humano e sua intimidade. Em grande medida, o elemento donjuanesco é coibido, o que diz respeito não apenas ao pouco destaque dado aos relacionamentos amorosos (que aparecem, mas são menos instigantes, talvez por ser um religioso quem narra...), como a opções de condução e estilo narrativo que tendem a conter o movimento do leitor em direção à personagem. Dessa forma, é importante observar a permanência de resquícios de celebração amarrados à d. Pedro, relacionados a imagens do Brasil e de identidades nacionais, bem como as fissuras que o texto insinua no monumento. O aspecto político está envolto no erótico, em um movimento entre a “sexualidade produtiva do lar” (SOMMER, 2004, p. 21) e o erotismo donjuanesco nas relações extraconjugais. No caso de d. Pedro, de ambos os tipos de relações decorrem a descendência como uma espécie de legado, vinculado ao “frutificar e multiplicar”, povoar a nova terra e constituir a nação: “Desde que se casara com Pedro, Leopoldina tivera um filho por ano, para alegria do marido, que parecia querer semear a terra com seus descendentes” (SALLES, 2008, p. 152), sem falar nos filhos frutos de relacionamentos extraconjugais, muitos dos quais assumidos.

A (re)figuração de d. Pedro pelos olhos e narrativa do Frei Arrábida é sobremaneira positiva, na qual mesmo os defeitos confluem para uma percepção favorável, fazendo da humanização da personagem um dispositivo seja de identificação com o público (o povo, os leitores), seja de reforço, pelo contraste, das características heroicas. O vocabulário utilizado para se referir a d. Pedro deixa clara a parcialidade a seu favor: o “rei sem medo” (SALLES, 2008, p. 11), que “teve da vida tudo em dobro” (SALLES, 2008, p. 8). Suas características físicas e psicológicas seguem essa linha de distinção: “Pedro era uma criança bonita, e também seu irmão Miguel, sobretudo se comparados aos pais, muito feios” (SALLES, 2008, p. 14).

Como no romance de Ruy Castro (2007), toma-se a hereditariedade como um recurso para a figuração (REIS, 2018), explicitando-se a relação entre as características dos pais e as do filho. Assim, de d. João herdaria aspectos do temperamento, como a sensibilidade, astúcia, doçura e delicadeza, que se contrastavam com o que teria adquirido de d. Carlota Joaquina, “o gênio forte, a soberba, a cólera que apagava a razão, as paixões carnis”, conseguindo desviar do que lhe incomodava de ambos, “a fraqueza do pai e o caráter desleal da mãe” (SALLES, 2008, p. 14). Esse recurso narrativo será repetido em outro momento para sustentar as ações da personagem: como o rei, d. Pedro “escondia esperteza e astúcia por trás das dúvidas. Como no pai, o peso das virtudes atenuaria os defeitos em excesso. Curiosamente, parte do que herdou da mãe, os impulsos e as paixões, seriam decisivos em alguns momentos da sua história” (SALLES, 2008, p. 34).

O narrador reforça também a sensibilidade de d. Pedro, que se manifestava tanto em atitudes fraternais quanto em explosões de fúria, bem como em sua afinidade com a música. Desde pequeno, demonstrando o apego pelo pai, d. Pedro se comovia com a tristeza de d. João, como no contexto do embarque da Corte para o Brasil: “Seu coração apertou-se ao ver o pai chorar de tristeza pela mãe, e também de vergonha e humilhação pela constrangedora situação que estavam vivendo. E ele também chorou. Seus olhos nunca ficaram secos, pela vida, quando seu pai chorava” (SALLES, 2008, p. 18). Esse aspecto dialoga com a (re)figuração de d. Pedro em Ruy Castro, quando ele se vinga de Jeremy Bloody por ter ofendido seu pai. Sendo o herdeiro da coroa, sua educação não apenas se sobressaia em relação a dos plebeus, como de fato teria sido de grande qualidade e rendido frutos:

Pedro aprendeu a tocar vários instrumentos; tornou-se bom cantor, razoável compositor e péssimo poeta. Gostava de ler, leu muito toda a vida, e o teatro era uma de suas paixões. Sua educação, nesses aspectos, foi esmerada [...]. Gostava de citações em latim e admirava pessoas de cultura. Disse uma vez com a franqueza de sempre: “Miguel e eu seremos os últimos príncipes incultos nesta família”, o que deu a impressão de que era ignorante, o que nunca foi verdade. (SALLES, 2008, p. 26).

A posição do Frei Arrábida, como um dos tutores de d. Pedro, encarregado do ensino de latim, evidencia-se nesse destaque que é dado ao seu preparo intelectual e seus bons resultados. O narrador está sentimentalmente implicado nesse processo, como ele próprio confirma ao relatar o uso que d. Pedro faria em um discurso de uma história que o Frei lhe havia contado quando era pequeno: “Anos depois, quando ele usou as mesmas palavras em seu discurso de coroação, eu disfarcei as lágrimas. Somos sentimentais, nós” (SALLES, 2008, p. 22). É interessante notar como o romance parte das leituras que outros textos realizam da história ou dos documentos, colocando-os em questão, diálogo que se repete ao longo da

narrativa e indica certa complexidade e autorreferência de sua tessitura. Dessa forma, o narrador contraria as interpretações sobre o comentário de d. Pedro, sobre ele e seu irmão serem os últimos incultos da família, fragmento advindo de cartas e que é mobilizado também pelo narrador de Setúbal, no qual se toma de maneira direta o que é afirmado pois é conveniente para a crítica ali realizada. Com isso, não apenas pela confluência temática, mas pelo diálogo com uma tradição de leituras da história, o romance de Iza Salles interage com a obra de Setúbal.

A relação entre d. Pedro e d. Leopoldina é reconstruída de forma bastante positiva, diferindo das outras ficções analisadas, demonstrando a boa convivência do casal, ao menos nos primeiros quatros anos do casamento, e mesmo o interesse dele por ela: “quando ela chegou, não pareceu lhe desagradar o rosto corado e sardento, os olhos vivos, a profunda emoção e curiosidade que demonstrava por tudo, e a percepção de que também havia agradado a ela” (SALLES, 2008, p. 42); “algo em Leopoldina o cativou” (SALLES, 2008, p. 42); “Enquanto não era chamado ao centro do palco, Pedro gozava sua vida de casado, ele e Leopoldina se entendendo muito bem” (SALLES, 2008, p. 47). Ao invés de destacar as diferenças, como n’*As maluquices do Imperador*, o romance de Iza Salles reforça as afinidades entre os esposos, como a paixão pelos cavalos e cavalgadas, o prazer pela leitura e pela música. Os filhos do casal real também são indicados como um elo de ligação entre eles, o que constrói uma imagem familiar positiva e produtiva e, por outro lado, parece indicar o vínculo imaginário de d. Pedro com o povo e a nação, pela relação simbólica entre a descendência e o projeto para o país.

4.7.1 Pactos e promessas

A atitude e posição heroica de d. Pedro é desenvolvida neste romance ao se reforçar o entrelaçamento entre a personagem e o país, sobrepondo suas imagens de modo a criar uma co-dependência entre ambos, o que fica sugerido pelo paralelismo: “Crescia Pedro, crescia o país” (SALLES, 2008, p. 27). Esse vínculo estará presente, como n’*As maluquices*, nas cenas em que d. Pedro atua como mediador político e nas celebrações, situações nas quais está em jogo a sua capacidade de seduzir o povo, fazendo com que confiem nele e, assim, se estabeleça um contrato. Nesse sentido, naturaliza-se o perfil biografista dessa ficção histórica, dando a impressão de que não se poderia diferir da abordagem individualista sobre a história brasileira, o que justifica o anseio por tomar a vida da personagem em sua completude.

Como se analisou em outras narrativas, as revoltas de 26 de fevereiro são determinantes para a entrada de d. Pedro na política e manifestação de seu papel mediador, capaz de conduzir o desenrolar dos eventos, acalmar os ânimos exaltados e mediar a negociação

entre os revoltosos e a Coroa, culminando no juramento da Constituição ainda a ser escrita e prometida por ocasião da Revolução liberal do Porto. Em seu cavalo, d. Pedro ia e vinha entre a Quinta da Boa Vista e o largo do Rossio (depois praça da Constituição), compondo o laço entre o povo e o poder político, demonstrando seu destemor para enfrentar um contexto de crise que amedrontava d. João (por conta do histórico de sublevações que as monarquias europeias vinham enfrentando desde a Revolução Francesa). O narrador reforça o perfil da personagem: “Pedro não tinha medo de nada. Estava em jogo o seu destino” (SALLES, 2008, p. 66); bem como a maneira como sua figura começa a impregnar o imaginário popular: “O povo, com quem Pedro sempre se deu muito bem, gostou do que viu. E no meio da gente simples aumentou sua fama de atrevido e corajoso” (SALLES, 2008, p. 68). Com a partida de d. João para Portugal, são destacadas medidas positivas que d. Pedro implementou enquanto regente, como a supressão ou diminuição de impostos, estabelecendo regras que garantiriam as liberdades individuais, direitos processuais, assim como a liberdade de imprensa. Desenha-se, dessa forma, d. Pedro como um monarca de perfil democrático cujas ações serão fulcrais na consolidação do Brasil como Estado moderno e independente.

Ainda nesse período, entre a partida de d. João e a proclamação da Independência, tomam relevo no romance e na construção ficcional de d. Pedro os conflitos entre ele e as Cortes Portuguesas, defendidas pelas tropas do General Avilez. Nesse jogo de forças, vem em apoio ao príncipe o “povo brasileiro”, sempre referido como um grupo homogêneo, para que não se atente aos conflitos e fraturas internas dessa denominação. Desse modo, também ao se falar dos “paulistas”, fala-se de uma elite econômica e intelectual, a qual se coloca como representante de uma coletividade muito mais ampla, que é apagada no jogo político: “os paulistas apoiaram Pedro contra as Cortes porque acreditavam que ele poderia representar um centro de poder capaz de manter unido o país que os bandeirantes haviam forjado [...]” (SALLES, 2008, p. 87).

A cerimônia de entrega do documento com 8 mil assinaturas pedindo que D. Pedro não retornasse à Europa, que resultaria no “Fico”, demonstra o uso do espaço público para congregar a população em torno dos interesses de um grupo específico, lançando mão da festa pública para moldar aquela imagem homogeneizante do povo brasileiro acima aludida, buscando disseminar e sedimentar nas outras camadas sociais os mesmos interesses e a imagem de d. Pedro como líder capaz e eleito: “Na memória de algumas das testemunhas daquele dia histórico [...], nunca tinha havido no reino cerimônia mais bela. Não por causa do luxo, que nela não havia, mas pela solenidade do cortejo que, partindo da Igreja do Rosário para o paço, levava um manancial de expectativas e esperança” (SALLES, 2008, p. 90). Dessa forma, seguindo o clamor popular, os apelos de que sua volta a Portugal levaria à guerra civil e à

divisão do território, d. Pedro decide ficar no Brasil, assumindo seu lado no contrato social proposto. Ainda no sentido da construção romanesca do apoio popular ao príncipe, a fim de desviar de uma imagem meramente ligada às elites, é significativa a reação que ocorre frente aos batalhões portugueses que, em represália à decisão do “Fico”, espalhavam desordem nas ruas. Dessa forma, junto a soldados fieis a d. Pedro, uniam-se diversos outros grupos: “Gente do Brasil, brancos, mulatos, negros, homens escravos e livres, negociantes, estudantes, soldados, vendedores de rua, todos armados de paus, pedras, do que puderam pegar no caminho, e que pediam armas de verdade ao regente para lutar por ele” (SALLES, 2008, p. 91).

Para reforçar a aliança entre as províncias e o Rio de Janeiro como um poder central, impedindo a desagregação política que Portugal buscava criar no Brasil, d. Pedro decide partir em viagem a Minas Gerais e, posteriormente, a São Paulo, ensejando sua performance de sedução do povo e da nação. Viajava como “um D. Quixote à procura da aventura que sustenta os sonhos da juventude” (SALLES, 2008, p. 99), mas atuava como um Don Juan para que confiassem nele: “Briosos mineiros. Uni-vos comigo. Confio em vós, confiai em mim” (SALLES, 2008, p. 102). Nas duas províncias, homenagens em locais públicos e em casas de família vão consolidando o pacto entre nação e príncipe, motivando-o na sua decisão de selar, com um ato, a independência do país. O jogo de sedução também se vislumbra na relação das lojas de maçonaria com d. Pedro: elas “se empenhavam na conquista do príncipe” (SALLES, 2008, p. 103), interessadas na independência do país, enquanto que o príncipe se via na necessidade do apoio de um grupo com poder (além de, com eles, sentir-se respeitado). Após a Proclamação, as celebrações da Independência, como foi analisado nos romances de Setúbal, visam a reforçar o vínculo entre d. Pedro e a nação: “começava ali um longo período de paixão do povo pelos dois, que duraria para Leopoldina até a sua morte, e para Pedro até que se perdesse nas suas paixões” (SALLES, 2008, p. 110). Nesse sentido, a aclamação é posta em evidência, com o teor do juramento agradando a d. Pedro, por reconhecer não só sua legitimidade como herdeiro da coroa “mas também como um desejo dos brasileiros ‘devido à sua heroica resolução de ficar no Brasil e declarar sua independência, em conformidade com a opinião deste Reino’” (SALLES, 2008, p. 112). O texto é lido por d. Pedro ao povo, que gritava sua aprovação ao que era afirmado.

4.7.2 Fissuras: entre carnavalização e donjuanismo

O cuidado da narrativa de Iza Salles em matizar os diversos agentes em cena nos acontecimentos históricos, apresentando o povo como atuante de modo significativo em

situações pontuais, corrobora a produção de fissuras na visão monumental de d. Pedro, encenando possibilidades de sua ruptura de forma mais consequente que as obras de Setúbal e o filme *Independência ou Morte*, embora esteja longe da subversão das imagens da história. A participação e agência popular, por exemplo, ainda que explicitada pelo narrador, no entanto, não vem ao primeiro plano da narrativa de modo mais representativo, aspecto corroborado pelo perfil biográfico do romance, pelo qual se desvia de um olhar que se projete a partir do povo ou de personagens representativos dessas camadas sociais.

O romance abre com um prólogo significativo de uma (re)figuração humanizadora da personagem histórica. Somos colocados frente a uma espécie de autópsia ou preparação do corpo para os ritos funerários:

Com mão segura e lâmina afiada o cirurgião fez um corte no peito do morto. Abriu a pele e a gordura até se deparar com o esterno, um osso longo que recobre o coração e fica preso às costelas. Serrou-o com dificuldade [...]. É preciso arrancar deste corpo o coração que já não bate — dizia a si mesmo enquanto abria caminho afastando os pulmões endurecidos pela doença —, mas não se arranca facilmente o coração de um morto, sobretudo se o morto for um rei (SALLES, 2008, p. 7).

Retirado do corpo, o coração é depositado numa bacia e entregue à filha do morto, a jovem rainha D. Maria II. O nome de d. Pedro não é mencionado, mas nesse ponto já se infere ser dele o corpo, cujo coração havia sido oferecido à cidade do Porto, ponto de resistência dos constitucionais desde a revolução de 1820 e base do exército liberal na Guerra Civil. A cena parece remeter ao campo de imagens do grotesco romântico, a construção do belo artístico a partir da harmonia de contrários, do grotesco e do sublime (ROSENFELD, GUINSBURG, 2002a). O esfacelamento corporal representa a cisão e a contradição do espírito artístico, manifestação de uma perturbação na ordem e da impossibilidade de uma ação restauradora (ROSENFELD, GUINSBURG, 2002b). A cena se completa com a explicação de como se encontrava o corpo, a deterioração por conta da doença que o havia matado: “O pulmão esquerdo havia sido tomado pela tuberculose — ‘apenas uma pequena porção na parte superior era permeável ao ar’; duas libras e meia de líquido sanguinolento sufocavam o esquerdo, os rins estavam em estado lastimável, [...] o coração era maior que o normal” (SALLES, 2008, p. 9). A falência dos órgãos sobrecarregados, o corpo que havia chegado ao limite por conta do contexto da guerra e da enfermidade, imagens grotescas e perturbantes da desintegração corporal, que causam certo fascínio, a representação da incompletude inerente ao ser humano. Ainda nesse sentido, a epilepsia também cumprirá o papel de humanizar d. Pedro, doença que o acompanhou a vida inteira e que já havia comparecido nas demais narrativas aqui analisadas,

ênfatizando-se nesta obra o caráter sorrateiro da condição, que o surpreendia em situações de tensão e de alteração súbita de humor, fazendo-o cair tremendo com a boca espumando.

Em outros momentos, as imagens grotescas são utilizadas para romper com imagens idealizadas da nobreza, como na viagem da Corte para o Brasil: “faltou água, comida, ração; havia ratos nos porões e uma epidemia de piolhos obrigou que todos cortassem os cabelos” (SALLES, 2008, p. 20); “bastou um vento nordeste para a nobreza debruçar-se no convés e vomitar a alma” (SALLES, 2008, p. 21), cenas que provocam repulsa, mas também levam ao riso pelo rebaixamento. No contexto da guerra em Portugal, na cidade do Porto, a fome, as doenças, a morte espreitando em tiros e bombardeios, por outro lado, não produzem riso, mas comoção pelo sofrimento do povo. Além disso, essas situações são narrativamente produtivas para se perceber o efeito do ambiente em d. Pedro: “O sofrimento dos últimos anos havia sufocado nele qualquer traço de soberba e arrogância, e ele surgia aos olhos de seus comandados em toda sua simplicidade, expondo sem pudor seu lado mais humano” (SALLES, 2008, p. 342). Essas pequenas alterações também enfatizavam as características desenhadas durante a obra acerca de sua facilidade em se relacionar com as pessoas mais pobres, bem como seu caráter diligente, estando em todos os cantos da cidade para animar o povo e as tropas.

Como analisado nas demais obras, o donjuanismo funciona de modo ambíguo na constituição de d. Pedro, pela perspectiva do monumento: na medida em que rompe com as imagens heroicas, desviando da conduta esperada com relação à família, ele atua na sedução frente ao público, no mascaramento com o qual se encena a promessa de constituição da nação e manutenção da palavra. Nesse sentido, no que diz respeito a d. Pedro e à reencenação da história brasileira, é o donjuanismo que mobiliza o erotismo entre as relações pessoais e o patriotismo, o que evidencia uma fissura tanto nos projetos nacionais quanto no ideal do casamento (o desejo heterossexual produtivo). Esse, por sua vez, mantém-se essencial enquanto promessa, enquanto sustentação das aparências.

Tratando da adolescência do príncipe, o narrador comenta que os novos sentimentos faziam com que d. Pedro “passasse a olhar as mulheres de modo diferente, as que estavam ao seu alcance. Logo descobriu que quase todas estavam. A natureza o havia beneficiado com cabelos encaracolados, olhos negros, dentes alvos e um poder de sedução que surtiu efeito sobre mulheres e sobre o povo” (SALLES, 2008, p. 30). A construção do excerto apresenta os traços físicos que indicam a boa aparência (não afirmada de modo explícito, entretanto), sugerindo que estes seriam os responsáveis pelas conquistas; por outro lado, ao dizer que “quase todas estavam” às suas mãos, fica implícito que, mais do que a beleza, é a condição de príncipe que produz a atração (e também a ousadia para a conquista), como se a sedução por um nobre

trouxesse em si a promessa de distinção a ser projetada no ser desejado. O narrador explicita também, o que em outros momentos e narrativas é apenas sugerido, o uso político do poder de sedução, o convencimento frente ao pacto estabelecido com o povo.

Ao abordar seu “desejo, nunca saciado, de ter todas as mulheres do mundo” (SALLES, 2008, p. 35), o narrador lista aquelas que teriam sido desejadas pelo príncipe. Seus primeiros interesses teriam sido, assim, “as belíssimas mucamas cujos encantos faziam arder os homens; as criadas que atravessavam seu caminho, arrumavam seu quarto, lavavam suas roupas. Depois vieram as artistas, as dos bordéis, as casadas com nobres ou generais, segundo dizia a gente” (SALLES, 2008, p. 31). Percebe-se do excerto uma visão estereotipada das mucamas, a associação direta e sob aparência de naturalidade entre sexo e mulheres negras, sobretudo na relação entre o homem branco da elite e a empregada negra (situação que, perpetuada, evidencia o racismo e, no contexto da diegese, diz da hierarquia naturalizada na sociedade). Isso é ressaltado pelo distanciamento que o narrador possui em relação a essas personagens, generalizadas como meros representantes de um grupo maior, apenas aparecendo por sua relação possível com d. Pedro. De modo menos grosseiro, mas ainda mantendo uma dinâmica de relações de poder semelhante, o narrador de Iza Salles retoma elementos d’*O Chalaça* de Torero, sobretudo o diálogo com relação à doceira Andreza, tratado no capítulo 3 desta tese.

O donjuanismo é abordado no mesmo capítulo em que se fala da epilepsia, indicando que se percebe um diálogo entre o erotismo e a morte, relação apontada por Georges Bataille (1987), conceitos que se conectam pela noção de desperdício, aquilo que extravasa a lógica utilitária. Nesse sentido, como apresentado pelo narrador, perto da adolescência, d. Pedro descobriria, nas sensações que produzissem susto e alegria, um refúgio contra o medo da morte que o acompanhava por conta da doença e o medo da loucura por conta da condição de sua avó, d. Maria I. Essas sensações passariam a ser evocadas, em dado momento, pelas conquistas amorosas, como se pelo contínuo recomeço das novas seduções, pela repetição, buscasse elidir a morte, postergar o fim (FELMAN, 2003).

Na busca pelo segundo casamento, ciente de que sua má fama havia se espalhado pela Europa, d. Pedro buscava se redimir, prometendo ter mudado, que havia se “convertido em bom moço” (SALLES, 2008, p. 223). Essa promessa havia sido feita tanto ao pai de Leopoldina, Francisco I, para viabilizar um possível casamento com uma das irmãs da falecida esposa ou apoio para encontrar uma noiva, e ao ministro austríaco, Barão de Mareschal, que foi perguntar ao Frei Arrábida se o imperador mantinha sua palavra: ““Sua Majestade me prometeu viver castamente como um santo durante oito meses”, disse ele. Imediatamente nos pusemos a rir. Pedro casto!” (SALLES, 2008, p. 229). Essas passagens, como as apresentadas a seguir,

demonstram essa oscilação constante entre a promessa e a ruptura com a promessa, entre a confiança e o engano, jogo do qual nem a Marquesa de Santos estará livre, como ficará claro nos momentos finais do relacionamento: “Eu te amo, mas amo a minha reputação [...]” (SALLES, 2008, p. 207). Em termos políticos, assim como no romance de Setúbal, a relação com o povo, ou seus representantes, seguirá essa dinâmica de promessas e rompimentos, manifestadas nas celebrações e nos conflitos, ambos ocorrendo no espaço público: “Mas Pedro esqueceu a promessa de convocar uma nova Assembleia para aprovar a Carta. Temeu novo surto de radicalismo da oposição. Preferiu submeter o texto à aprovação das câmaras municipais” (SALLES, 2008, p. 146); “Eu vos dou a minha imperial palavra de que sou constitucional de coração e sempre sustentarei essa Constituição. Confiai em mim” (SALLES, 2008, p. 274). O narrador, parcial, ficará ao lado de seu pupilo mais de uma vez, avalizando suas promessas: “E nos anos em que viveu com D. Amélia [...] ele se tornou o mais comportado dos maridos. Acreditem!” (SALLES, 2008, p. 241).

4.7.3 Mobilização arquivística e gesto intermediático

Ainda que se possa conceber como componente de toda ficção histórica, o arquivo e a mobilização arquivística possuem destaque no romance de Iza Salles, sendo explicitadas pelo narrador em gestos metaficcionais pontuais, mas recorrentes. Esses indicam uma postura cuidadosa com relação ao documento histórico, demarcando a diferença dessa obra com relação a outras ficções históricas, sobretudo as de Paulo Setúbal, sem deixar de compartilhar com elas um olhar celebratório sobre d. Pedro. Assim como em Setúbal, o romance retoma uma série de documentos históricos, como cartas, declamações, juramentos, associados a trechos de obras historiográficas. Aqui, no entanto, nota-se um manejo mais desconfiado do narrador, modalizando aquilo que é apresentado, deixando claro que certo acontecimento é apresentado pelo que dele disseram, que há versões sobre alguns casos, que a história apresentada é de alguma forma mediada, nem que seja pela própria percepção parcial do narrador: “Sobre o modo como se conheceram existiam várias versões [...]” (p. 105); “a mulher do Marquês de Gabriac, que iluminava os salões do Rio com sua beleza naqueles anos e que, **parece**, resistiu ao seu assédio” (p. 141); “Tenho motivos para suspeitar” (p. 153); “**Diriam** até que contribuiu para ao afastamento de Chalaça da corte [...]” (p. 248); “**Não posso afirmar** que o que se passou a seguir não tenha o mínimo dedo de Chalaça, que o metia em tudo” (p. 255 – grifo meu); “teria sido” (p. 330); “segundo dizia a gente” (p. 31); “Nunca se saberá o número de navios e pessoas [...]” (p. 20); “Parece que [...]” (p. 53); “Isso dizia o povo” (SALLES, 2008, p. 68 – grifos meus).

Muitas falas de personagens, declarações, comentários, surgem a partir de recortes de cartas, documentação com a qual o narrador vai construindo seu memorial de d. Pedro, uma bricolagem que ele entremeia com seu relato. Esses fragmentos inseridos no texto funcionam para construir um efeito de verdade, para legitimar a história que é contada, por outro lado, nota-se a priorização excessiva desse uso, fazendo com que o romance tenha poucas cenas, privilegiando o modo do narrar, referente à distância do narrador (GENETTE, 1979). Com isso, por longos trechos, parece que a narrativa está apenas se valendo do recurso ao sumário, com aparições eventuais de falas das personagens (por recortes de suas cartas ou bilhetes), sem que haja uma alteração no ritmo a partir de diálogos, o que facilitaria uma incursão dos leitores na percepção do universo diegético a partir das personagens.

Com relação à produção historiográfica, a própria autora revela, numa seção de agradecimentos ao final do livro, que um dos colegas de Frei Antônio de Arrábida, o Frei Tarquínio de Jesus, é uma transposição ficcional do historiador e biógrafo de d. Pedro, Octávio Tarquínio de Souza, assim como outros dois freis no romance se referem a historiadores que se voltaram ao Bragança ou à Independência. Este recurso é bastante produtivo para inserir no texto informações e comentários, advindos dos discursos históricos, mas de modo a integrá-los na construção da narrativa e pôr em evidência esse processo de construção híbrida do romance: “Anos depois, quando Frei Tarquínio organizou para a biblioteca a correspondência do imperador [...]” (SALLES, 2008, p. 188), “quando estávamos Frei Tarquínio e eu organizando na biblioteca a correspondência de Pedro [...]” (SALLES, 2008, p. 201).

Pela constituição da personagem histórica de modo transmidiático, há uma tendência nas ficções históricas a retomarem não apenas documentos escritos, mas também o arcabouço imagético criado em torno dos acontecimentos passados, obras que contribuem para a fixação dessas figuras no imaginário. Esse movimento de transposição intermediática, já verificado nas cenas da proclamação da Independência, na minissérie *O quinto dos infernos* e no filme *Independência ou Morte*, é repetido pelo romance de Iza Salles, mas com um gesto de desvio:

Mas antes, Pedro, também em seu animal, que não era um cavalo puro-sangue, mas uma besta de montaria que aguentava melhor as viagens, gritou para alegria da comitiva: ‘Brasileiros, a nossa divisa de hoje em diante será ‘Independência ou Morte’!’ E partiu com todos muito contentes, e só um artista da Missão Francesa, imaginando sua pintura para a cena, lamentaria que não estivesse montado num de seus belos cavalos naquele momento (SALLES, 2008, p. 108).

Ao narrar a cena do grito, o narrador dialoga com o quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte*, tomando-o também como documento histórico, na medida em que ele integra o imaginário a respeito do Império. Entretanto, a obra demonstra uma percepção do

arquivo como algo mais complexo do que apenas materiais que remeteriam de modo direto à realidade, mas como um conjunto dinâmico de perspectivas no qual atua a espessura da linguagem (inclusive a pictórica). Dessa maneira, o diálogo se dá com a tradição de reencenações da histórica, com as convenções de pintura, que são colocadas em questão por um aceno irônico que não quer rebaixar o projeto artístico dos pintores, mas possibilitar o exame da distensão entre as versões da história e suas formas de representação.

A construção da cena do grito, a partir do diálogo com outras obras, já se percebe ao se falar da viagem a Santos, quando, no retorno, encontrariam com o mensageiro trazendo correspondência de Leopoldina e Bonifácio.

Quando encontrou a comitiva, estavam os homens e animais à beira do riacho por questão prosaica: haviam comido alguma coisa em Santos que os fizera ter uma disenteria. Por mais curioso que seja esse detalhe, considerando as notícias que iam receber a seguir, não conseguiu ofuscar para mim a decisão tomada por Pedro depois de ler o que lhe trazia o oficial (SALLES, 2008, p. 106).

Ao trazer para o romance os problemas intestinais da comitiva, o narrador não apenas dialoga com as versões menos heroicas do grito, como a d'*O Chalaça*, como não se exime de trazer à cena um aspecto do acontecimento que, apesar de presente nos relatos históricos, é apagado, em vista de seu potencial carnalizante. Esse apagamento se verifica não apenas nas pinturas históricas, nas quais é possível realizar um recorte mais pontual dos eventos, mas também no filme *Independência ou Morte*. No romance de Torero, o ímpeto desconstrucionista potencializa a sátira, conectando a decisão de proclamar a Independência com o mal-estar provocado pela diarreia. *O quinto dos infernos*, ainda que se baseie na narrativa de Torero, ressaltando o caráter risível da cena, acaba tendendo para um olhar semelhante ao do narrador Frei Arrábida, que é não deixar a defecação atrapalhar o heroísmo do ato que lhe seguiria. Dessa forma, a narrativa de *O coração do rei* constrói uma barreira entre os acontecimentos, no sentido de que um não se contamina pelo outro; entretanto, essa humanização da personagem, ainda que breve, contribui para ressaltar seus atos célebres, muito mais notáveis se advindas de um sujeito como os outros, possuidor de necessidades básicas. Vale notar, ainda, que o narrador não indica que d. Pedro estava defecando, mas a comitiva, de modo a não vermos a personagem no ato, mas um conjunto, o que represa sua força desconstrucionista.

O romance de Iza Salles possui um ímpeto intermediário que se tem observado como inerente às ficcionalizações da história, na medida em que se compreende a personagem histórica como entidade relativamente descolada da historiografia, presente num imaginário que se manifesta nas obras literárias, midiáticas, pictográficas, bem como nos monumentos e

no espaço urbano. As ficções históricas participam, portanto, de um arquivo bastante complexo e dinâmico, cujos elementos e caminhos navegam entre disciplinas, atravessando as fronteiras entre ficção e realidade. Em grande medida, o diálogo com uma tradição artística para compor a tessitura do romance se aproxima da maneira como os mitos literários são entretecidos com as personagens históricas, aspecto que não se limita ao fazer literário ou ficcional, mas que, a depender da força dessas imagens míticas, compõe a própria percepção da realidade. Esse trânsito se verifica no uso de personagens como o Frei Tarquínio, assim como na presença no romance de personagens como o pintor Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que veio ao Brasil com a missão artística francesa, em 1816, a convite de d. João VI. Um dos momentos de maior relevo com relação a Debret é a cena da coroação de d. Pedro: “Debret imortalizou a cena num quadro onde Pedro aparece sentado no trono tendo ao redor os que presenciaram o solene momento e, para quem quisesse saber como eu era, lá estou escondido no canto esquerdo, magro e comprido, atrás de Bonifácio” (SALLES, 2008, p. 118). O romance alude, assim, a um espaço extratextual, o da pintura, demandando que o leitor construa, no entremeio do romance e do quadro, a sua (re)figuração daquela diegese.

Por fim, trago outra cena em que é possível perceber a ecfrase, a transposição verbal de imagens, embora não de modo explícito como acima. Trata-se da partida de d. Pedro, em abril de 1831. O agora ex-imperador havia abdicado ao trono brasileiro e, por segurança, já se encontrava a bordo da nau inglesa *Warspite*, que apenas aguardava que ele resolvesse seus negócios (venda de objetos, terras, organização de seus bens) para partir para a Europa: “Do alto do morro Santo Antônio estávamos a contemplar as naus Frei Tarquínio, Frei Oliveira e eu, sem saber o que estaria acontecendo [...]” (SALLES, 2008, p. 290). Pelo título, a referência nos leva ao quadro de Nicola-Antoine Taunay, de 1816, intitulado “Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816”; a descrição da cena, no entanto, por conter três personagens e mencionar o morro, não o convento, talvez tenha tido em vista a pintura, do mesmo autor e ano, conhecida como “O largo da Carioca no Rio de Janeiro” (2020 [1816]), que segundo outros títulos da obra também se refere ao mesmo espaço geográfico. A referência intermediária, aqui, no entanto, não manifestada pelo narrador, parece servir para ancorar a narrativa no arquivo imagético referente àquele período histórico, ainda que de modo aproximado, e à sua constituição espacial e urbana, que se dá a partir de suas ficções, como apresenta Brandão (2013).

Na conjugação arquivística de sua tessitura, o romance dialoga e entra em tensão com outras obras, possibilitando relativizar algumas proposições tradicionais sobre as personagens históricas. Nesse sentido, o narrador reforça as semelhanças entre d. Pedro e Bonifácio,

relatando que “o paulista, eterno conquistador” (SALLES, 2008, p. 158), também tivera suas aventuras e romances na juventude, além de ter um perfil irascível, como o príncipe. Ao retomar boatos de que os desafetos do Andrada o teriam escutado ofender e ameaçar de morte aqueles que queriam uma Assembleia Constituinte, o narrador apresenta: “Frei Tarquínio achava que ele poderia ter dito as duas frases, visto que, como Pedro, às vezes perdia a cabeça e dizia besteiras das quais depois se arrependia. Eram parecidos os dois, o leitor já deve ter percebido” (SALLES, 2008, p. 134). Mesmo a discussão entre ambos, que acabará na demissão definitiva de Bonifácio, é relativizada pelo narrador, apontando que eles ainda tiveram contato pacífico posteriormente. A relativização também ocorre com relação a Domitila e a Leopoldina, demonstrando cuidado na maneira como utiliza as referências históricas ou literárias sobre as personagens. Assim, em certo momento, ao se falar de Domitila, comenta que ela “Escrevia e falava mal o português, mas era muito inteligente” (SALLES, 2008, p. 142), explicando que, se ela não tinha muito estudo, era porque naquela época não se valorizava a educação das mulheres. Sobre D. Leopoldina, por sua vez, o narrador alude a alguns dos comentários sobre sua aparência e afirma que teria que concordar com algumas descrições, mas coloca que “ao chegar ao Brasil, Leopoldina era uma jovem bonita” (SALLES, 2008, p. 162), questionando se a maneira descuidada de ela se vestir não seria uma forma de se opor à Domitila.

4.7.4 O palco de d. Pedro

Tendo em vista a afinidade do mito de Don Juan com o palco, enquanto personagem de teatro cuja sedução se constrói sobremaneira como performance e mascaramento, a maneira como o romance de Iza Salles enfatiza a relação de d. Pedro com o teatro produz uma confluência de sentidos entre a figura mítica e a figura histórica. Dessa maneira, o narrador disseminará ao longo do romance o prazer de seu pupilo com essa arte: “no governo de Pedro vida e arte se fundiram numa só coisa, de tal forma era intensa sua paixão pelas duas” (SALLES, 2008, p. 77); “Amava o teatro, o meu amo” (SALLES, 2008, p. 234); “impossível imaginar a vida de Pedro sem teatro” (SALLES, 2008, p. 241). Esses elementos reforçam a compreensão de d. Pedro pela ótica da performance teatral, tanto em suas conquistas amorosas na conquista do povo, que deve crer na sua capacidade de representar determinado papel e nele ser constante.

Frei Arrábida se apresenta como um narrador homodiegético cuja narrativa ulterior projeta uma focalização zero, por conta do distanciamento temporal que permite uma apreensão mais ampla da diegese do que a de personagens específicos. Essa focalização, no entanto, possui incursões pontuais no que seria o olhar do Frei Arrábida enquanto personagem, produzindo

uma amálgama temporal em que se confundem as perspectivas, mas que, de modo geral, apresenta poucas rupturas, demonstrando a continuidade entre o nível da personagem e do narrador, em que ocorre apenas um incremento de um olhar compassivo e meditativo sobre as personagens. No sentido global do texto, da hipótese interpretativa do leitor sobre as estratégias textuais e suas finalidades na construção da obra (ou seja, o autor-modelo de Eco (2012)), não se percebe o estabelecimento de um distanciamento irônico no romance de Iza Salles com relação ao narrador homodiegético. A atitude narrativa do Frei, com seu ponto de vista afetivo manifesto, suas modalizações sobre o material que apresenta, cria um efeito de honestidade que, não tendo indícios de ruptura, tende a convencer o leitor sobre as posições defendidas, ao menos em sua consonância com o direcionamento semântico e ideológico do texto.

Dessa forma, a parcialidade do narrador corrobora os sentidos da sedução por vias não esperadas, o que faz com que o donjuanismo se apresente de modo menos explícito do que em outras narrativas. Dessa forma, em várias ocasiões, o narrador demonstrará boa vontade para interpretar as ações de d. Pedro, paternalismo e convivência, quando não um elogio explícito: “Há muito eu conhecia aquele menino que ajudara a formar, conhecia suas dúvidas, seu bom coração, sua grandeza e lealdade” (SALLES, 2008, p. 220); “Havia os momentos de cólera, que passavam rápido — eram frutos maus da doença ou da criação” (SALLES, 2008, p. 156); “Eram histórias que todos comentavam e nos faziam rir nos bastidores do palácio e conventos e temer pelo momento, um único momento em que não conseguisse dominar seus impulsos” (SALLES, 2008, p. 35); “Terminada a cerimônia houve vivas a tudo que se possa imaginar [...] menos a ele, que havia criado as condições para tudo isto” (SALLES, 2008, p. 269). Esse último excerto se refere aos momentos finais do primeiro reinado, quando d. Pedro não tinha sido convidado para a comemoração do juramento da Constituição, no qual o Frei Arrábida assume uma posição explícita de defesa do imperador e de sua importância para o país, entendendo que seus feitos eram muito maiores que suas falhas, no que ressoa a fala de José Bonifácio no final de *Independência ou morte*. Neste capítulo, portanto, abordou-se como um romance do século XXI ainda ressoa posições de celebração da personagem histórica. Descolado das comemorações da proclamação da Independência, *O coração do rei* foi lançado, entretanto, no contexto das celebrações dos duzentos anos da vinda da família real ao Brasil, em 2008, aproveitando-se da atmosfera de exaltação e comemoração desse episódio histórico, o qual é tido por muitos historiadores como o início do processo de emancipação política da colônia.

4.8 MONUMENTO FICCIONAL: CELEBRAÇÃO, PROMESSA, RUPTURAS

Espetáculo da história, reencenado na praça pública, envolvendo a população, as obras aqui analisadas possuem um vínculo muito forte com as celebrações da Independência, tanto em 1922 quanto em 1972. No caso de Paulo Setúbal, suas obras pendem para um olhar positivo sobre o estado de São Paulo, valorizado como espaço em que se deu a independência e que, no século XX se mostrava como central para o país: a história do estado era a história da nação. Os festejos da Independência associavam a construção do monumento com a própria teatralização da jornada de d. Pedro, o cortejo de Santos até as margens do Ipiranga, afim de fazer as imagens heroicizadas do passado se confundirem com as do presente: “tal simulação, ela mesma, procurava alcançar o estatuto de fato histórico, ao situar-se como momento de refundação das origens, em seu esplendor e glória” (FERREIRA, 2002, p. 271). Pretendia-se, portanto, envolver a população naquelas imagens, reforçando pactos no presente a partir da (re)figuração, em si próprios, daquelas personagens, atualizando-as pelo próprio gesto.

Ainda que caracterizado por focalizar a intimidade da história, Setúbal flerta com a história enquanto monumento. Por outro lado, mesmo que essa vontade didática seja percebida na narrativa, muitas vezes pelo detalhamento da contextualização histórica, em explicações pormenorizadas, assim como na citação de fontes documentais, o gesto ficcional tende a sacudir o elemento intencional, fazendo moverem-se os substratos que alimentam a obra. Essa, ainda que tradicional, ainda que presa a um anseio historicista, pela maneira como integra o leitor e se abre para que ele ocupe seus espaços, entretecendo real e imaginário, jogará com sentidos e subjetividades, convocando campos de referência, promovendo desdobramentos, a transgressão de fronteiras e fecundando um olhar sobre a realidade.

Nos dois textos de Paulo Setúbal é possível vislumbrar e experimentar a relação entre erotismo e política. Em *A marquesa de Santos*, a promessa de casamento paira sobre o texto e sobre a relação entre d. Pedro e Domitila, em paralelo com a promessa política, a celebração de um pacto com o povo, o contrato do imperador. Ao longo do romance, compromissos são firmados e rompidos, fidelidades são disputadas e reorientadas, a repetição donjuanesca da promessa e sua falha inerente. *N'As maluquices do imperador*, com sua fragmentação e narrativa mais dispersa, apresenta maior variedade de casos amorosos de d. Pedro, conduzidos pela dinâmica de promessa e ruptura, sedução e frustração. Suas conquistas e suas amizades demarcam seu trânsito fácil entre distintos grupos sociais, aspecto mal visto pelo narrador, mas que demonstra sua capacidade de seduzir as pessoas e estabelecer a aparência de uma momentânea e relativa ruptura de hierarquias, gerando fidelidades. Nesse sentido, as cerimônias

em praça pública tem espaço de destaque na obra, representando o ritual pelo qual se estabelecia o contrato entre o monarca e o povo.

O coração do rei constrói a imagem de um narrador honesto, pois sincero em expressar seu afeto e incertezas, a partir de onde se apresenta um d. Pedro que, por mais que possua contradições, é alçado a uma posição heroica. Esse heroísmo não parece equivaler ao do final d'*As maluquices* ou de *Independência ou Morte*, apesar das aproximações. Trata-se, na obra de Iza Salles, de uma espécie de admiração crítica, veiculada por um texto em que o grotesco atua, desde o prólogo, para humanizar a personagem e criar uma atmosfera de harmonia entre facetas contrastantes, referindo-se tanto à história do Brasil quanto à personalidade e atuação de d. Pedro. A sedução donjuanesca se vincula às imagens grotescas, o caráter falho e perecível do corpo: a epilepsia, assim como a loucura da avó, são imagens da morte à espreita, mobilizando a sedução e fruição do amor como forma de adiamento do fim, um constante recomeço.

Os efeitos sedutores do filme *Independência ou Morte* sobre o público estão implicados nas comemorações do sesquicentenário da independência, considerado uma das maiores festas cívicas da ditadura cívico-militar no Brasil (COSMELLI, 2013), por meio da qual a valorização da história e dos heróis veiculava sentidos de responsabilidade do cidadão com as imagens da grandeza do Brasil e sua condição de país do futuro, instigadas pelas campanhas políticas. Assim, as festas buscavam reforçar a ideia de que o país se desenvolvia, estimulando um olhar de união e homogeneização que encobria as fraturas da sociedade. Para tanto, as fraturas da história também deveriam ser encobertas, buscando forjar vínculos entre os tempos, como a associação entre a figura de Tiradentes (personagem histórica fortalecida no panteão cívico com a chegada da República) e de d. Pedro: as comemorações em 1972 haviam começado em 21 de abril, dia de Tiradentes, e se encerrariam no 7 de setembro, como se o projeto de um tivesse sido realizado pelo outro. Por essas conexões, apagando contradições e elementos disruptivos, pretendia-se valorizar a relação entre a imagem heroica do passado e os aspectos positivos do presente.

há uma exaltação do passado em função do presente, o passado que formou a 'Nação'. Assim, tentam estabelecer essa *continuidade* entre um *passado glorioso* e sua *consequência*: um presente *glorioso*, que é o regime instaurado após o golpe militar de 64. Se, o presente é o herdeiro legítimo do passado, então a situação política também seria legítima (FONSECA, 2002, p. 161).

A mobilização política da história sob as vestes de cientificismo, a mobilização de valores morais para justificar a opressão. Uma narrativa de glória ficcionalmente composta, como gesto compensatório sobre o presente.

Sobre o sesquicentenário e a promessa que ele carrega, vale mencionar a presença mesma de d. Pedro, por conta do traslado de seus restos mortais de Portugal para o Brasil, que demarcava o início das comemorações e indicava a afinidade entre os dois países, ambos sob regimes ditatoriais. Dessa forma, “Os restos mortais peregrinariam por todo o território nacional durante o período de comemorações, como se o próprio imperador fizesse uma última visita a cada lugar do país, unindo-o” (COSMELLI, 2013, p. 30). O próprio corpo se faz presente costurando o país, seduzindo a população para participar do esforço em favor da pátria, restos que buscam reencenar a promessa constituída pela *persona* do imperador, corpo que em si, ultrapassado até mesmo o estágio da putrefação, demonstra a fragilidade dessa promessa, sua inerente ruptura e esfarelamento. A história mostrará o engodo do “milagre econômico” e do otimismo da era Médici, seja pela enorme dívida externa e hiperinflação que assolaram o país nos anos 1980, seja pelas feridas nunca fechadas dos crimes de estado perpetrados no período. Como aponta Cosmelli (2013), é patente o silêncio nos livros didáticos acerca dessas comemorações, o que demonstra o desconforto em rememorar tanto a participação popular junto aos militares quanta incursão do discurso da celebração em diversos setores da sociedade e do empresariado.

A praça pública é o espaço por excelência da celebração de contratos e da comemoração, que precisa ser ano após ano reafirmada, uma repetição donjuanesca da sedução do povo. As representações públicas e seus usos, a liturgia política e os monumentos, remetem a uma “noção de cidadania historicamente construída por meio de uma série de símbolos que (re)significam o passado” (SCHIAVINATTO, 2002, p. 83). Uma vontade de memória e de controle do memorável, um gesto político de manutenção do que deve ser recordado e daquilo que deve ser esquecido. No entanto, por meio do olhar discursivo que considera a espessura da linguagem, seu atravessamento pelo histórico, bem como o constante deslizamento dos sentidos, entende-se a cisão inelutável dessas promessas. A ruptura que existe porque na promessa há sempre um a mais, a performance que traz o corpo para a cena, que sempre diz mais do que pretende dizer. A festa da linguagem, o possível do prazer no conhecimento, o encontro (entre línguas, entre disciplinas) que falha, mas que movimenta o desejo. É a metáfora que funda a linguagem (sua equivocidade), o anacronismo do acontecimento histórico, a falta que move a narrativa e a contradição que impele a História. As obras literárias aqui analisadas flertam com o monumento histórico, mas o literário e seu desnudamento do ficcional abre o espaço para a experiência de alteridade, para a performance artística enquanto fratura e gozo (de fronteiras, de identidades...), o transbordamento na direção da referência e o deslocamento de posições.

5 LASCAS

No liame desta tese atua um significante. Atravessa as obras e as coloca em contato antes mesmo de serem escritas ou lidas. Vindo de outros campos, surge como evidência de sentido, referência indiscutível, índice de unidade. Incita paixões, provoca desdém, foco de projeções e identificações, acúmulos em espaços vazios, câmaras por onde se trafega, retalhos e remontagem. Ainda que distante, sempre próximo.

D. Pedro.

O nome próprio é sempre propellido à unidade: um nome único para um ser único. Em cena está a relação entre linguagem, mundo e sujeito, a necessidade de um vocábulo e de uma referência inequívocos, que diferencie um dos demais, renomeações que buscam suprimir desencontros e ambiguidades (GUIMARÃES, 2005). O nome nos inscreve em linhagens, na cultura e na lei, discursos que nos antecedem, uma “marca inicial que nos especifica e nos determina com as cores do imaginário de quem nos nomeou” (MARIANI, 2014, p. 132). A nomeação constitui um processo de subjetivação que marca a estruturação psíquica do sujeito (como ele encara o próprio nome, que relações faz com ele, como se define etc.) e o identifica perante o Estado e a sociedade: “Um registro que o localiza em uma descendência familiar, em uma localidade geográfica, e em um tempo histórico” (MARIANI, 2014, p. 133). Há uma determinação mútua entre nome e sobrenome que informa sobre a inserção em um espaço sócio-discursivo já estabelecido: o nome da família a que se pertence e que delimita e modifica o prenome; o prenome que remete a uma memória que participa de sua escolha pelos pais (nomes de santos, de celebridades, de familiares etc.). A nomeação cita outras enunciações e recorta o memorável, cisão que subjaz à imagem de unidade do nome próprio (GUIMARÃES, 2005).

O nome da personagem histórica, sobretudo um monarca, carrega o peso da memória, do acontecimento, da dinastia. Filho de d. João e d. Carlota Joaquina. Um Bragança. Nasceu e morreu em Queluz. Cresceu no Brasil. Proclamou a Independência. Libertou Portugal. Jaz às margens do Ipiranga. Nessa perspectiva, o referente parece nítido para o nome, seja por conta da ilusão biográfica (BOURDIEU, 2006), seja pela convenção de veracidade da história: dizer d. Pedro, no contexto adequado, é evocar uma figura histórica tal e não outra, cujos atos estão registrados, que existiu, viveu, lutou, amou e morreu. Um nome, aliás, que concentra significados de sua ascendência familiar, dinástica. Como pontua Fernández Prieto (1998), o nome próprio é um dos traços pelos quais as personagens históricas se fixam na memória coletiva, tornando-se signo de suas identidades e possibilidade de seu reconhecimento. Na ficção histórica, ele gera expectativas no leitor, ativando redes mentais relacionadas à sua

competência cultural (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998), muitas vezes com um efeito de restrição semântico-pragmática sobre a figuração dessa personagem, relacionado à já aludida impressão de adesão imediata entre nome e referente. Ainda assim, seu nome se abre e se revela pedra fendida. Herdeiro do trono, é visto numa linhagem, mas esta se bifurca com a emancipação política do Brasil. Coroado, é inserido numa numeração — o “dom” reforça a posição de poder, além de ser estratégia para referir personagens históricas (FIGUEIREDO, 2014). Outros Pedros surgem para assombrá-lo, dentre os quais o primeiro de Portugal, o cruel, e seu próprio filho, o segundo. Primeiro do Brasil, quarto de Portugal, duas designações para a “mesma” figura, em idades diferentes, mas confundidas e sobrepostas.

A relação direta entre um nome e uma pessoa é um “efeito do funcionamento do nome próprio como processo de identificação social do que se nomeia” (GUIMARÃES, 2005, p. 36), subjetivação que possibilita a interpelação jurídica. Esse processo compreende a busca pela unicidade à qual o nome próprio de pessoa é impelido, um efeito da temporalidade em que se confrontam diferentes lugares de enunciação, nomeações que sobrepõem nomeações anteriores, mas que não deixam de comparecer na textualidade híbrida do nome. (Re)enunciações, reformulações, (re)figurações, refundam no meio da não unicidade a imagem do único para criar a possibilidade de reconhecimento. Dessa forma, o nome possui um percurso social, “uma história de enunciações que vai afetando o nome” (GUIMARÃES, 2005, p. 40); não se trata apenas de alterar as designações príncipe, imperador, rei, o libertador, o brasileiro, o português etc., mas da mudança na relação entre o nome e a quem ele refere, agregando sentidos ao longo de novas leituras, de novos olhares, redefinindo a própria compreensão do ser. Esse funcionamento se dá sobre a ilusão de manutenção do referente, o qual, por outro lado, também se modifica constantemente, em um movimento de tensão e distensão, avanço e recuo que caracteriza a própria narrativa, a conjugação de lembrar e esquecer, os desvios que permitem haver uma história para ser contada (GAGNEBIN, 2013). D. Pedro funciona como um índice, aponta para denominações variadas e caminhos de sentido, palimpséstico, irruptivo, atravessando e atravessado por imagens e figuras outras e versões de si.

Um nome próprio não tem um significado inerente, daí sua intraduzibilidade, mas ele carrega uma significação para quem o porta (MARIANI, 2014), bem como para aqueles que se apropriam desse nome, assim nos revelam os nomes da história e seus usos e abusos. As (re)figurações de d. Pedro, na história e na ficção, agregam-lhe sentidos, pensam a personagem no arranjo de seus discursos, na relação com conceitos e imagens específicos da história, formas de compreensão do processo histórico, da constituição da nação e da identidade. As obras colocam a personagem em uma rede, na qual ela é ressignificada, assim como tomam-na a partir

de um conjunto de denominações que sugerem posições avaliativas, pontos de vista, os vários nomes de d. Pedro retomados para condizer com a nova forma pela qual ele será constituído. Cada narrativa institui uma nomeação que é única, apesar da homonímia, pois deriva de um ato enunciativo singular, não repetível, historicamente situado (BENVENISTE, 2006). Uma refundação de sentidos, entre o mesmo e o diferente, o deslocamento metafórico ocultado, um novo conjunto de atos de fingir (ISER, 1996b) que recorta o real e o entrelaça com o imaginário.

Para nós, leitores da história e brasileiros, d. Pedro é personagem do discurso fundador, correspondendo a um lugar inaugural que nos compele ao retorno, como o traço unário lacaniano, base da identidade a partir de uma marca de diferença, algo que antecede à inscrição significativa, a partir da qual é possível uma escrita (MARIANI, 2014), no nosso caso, a escrita da nação. Diz respeito à construção de um imaginário e de uma condição nacional, o efeito de identidade que é provocado por meio da repetição, das comemorações, do recorte contínuo da memória. Constrói-se a referência do nome e se apaga o sujeito que enuncia essa nomeação, a posição ideológica a partir da qual ele fala (GUIMARÃES, 2005); esse esquecimento é condição para o efeito de verdade da referencialidade, para que seja tomada como relação direta e não mediada entre nome e mundo. Da mesma forma, o nome d. Pedro se cola ao nome Brasil, sinonímia quebrada que atua na modelação da memória e da identidade, solapando a distância entre os termos e entre eles e a realidade.

O nome próprio comporta uma falta, ele não diz tudo da pessoa ou objeto nomeado (MARIANI, 2014). As construções discursivas, as narrativas do eu e da nação, buscam suplementar essa falta inaugural, ausência que movimenta o desejo na ficção e na história. O trabalho com a linguagem e a memória se desdobra em torno de ausências, a morte e o inconsciente como um “não-saber” que atravessa o sujeito: escapa-lhe o que é a vida e lhe escapa seu próprio dizer (RANCIÈRE, 2014). O afeto pelo ausente instiga o conhecimento e a escrita, a busca que compõe a narrativa na história e na literatura: “Há história porque houve passado e uma paixão específica pelo passado. E há história porque há uma ausência das coisas nas palavras, do denominado nos nomes” (RANCIÈRE, 2014, p. 96). Essa dupla ausência diz respeito à coisa que não está mais lá, porque passou, mas também a ela nunca ter sido como se pensa que foi: nunca esteve lá como foi dita estar. Um descompasso entre nome e referente e do referente consigo próprio (RANCIÈRE, 2014).

Falar de d. Pedro, como se mostrou nesta tese, é falar de uma figura compósita, em dispersão, nomeações que se proliferam (porque advindas de enunciados particulares), objetos que se multiplicam. É, assim, falar de várias figuras e vários nomes, um arquivo de trajetos e partes móveis, conexões, cruzamentos, sobreposições, partes que se perdem, peças roubadas,

espectros/sentidos que correm pelas beiradas e se manifestam por frestas e deslizos. Em cada uma das ficcionalizações, a origem da personagem é recriada e reencenada, não o seu nascimento, mas o seu surgimento como objeto simbolizado, de modo que não se remete, portanto, à pessoa física, mas a uma rede de (re)figurações.

A abordagem dessa personagem convida a uma leitura aberta, sensível ao entrecruzamento de temporalidades, de espaços, de discursos, ao caráter metafórico de nomes e figuras na história, ao erotismo do encontro de corpos textuais, da relação sensual com o signo alheio (SANTIAGO, 2000). Um modo barroco de ler? Tomando por base a concepção bakhtiniana de linguagem, Severo Sarduy compreende o barroco como “Espaço do dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade [...] uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica”¹⁰⁰ (SARDUY, 1972, p.175). É uma modalidade poética e uma atitude política, de compreensão da hibridez textual e cultural que corresponde à identidade, história e espaço latino-americanos, a simbiose e a mestiçagem que engendram o barroquismo (CARPENTIER, 2012) e a quebra de fronteiras. Espacializando o saber e a temporalidade, esse olhar e modo de caminhar acena para a fuga da história linear e para a ruptura da visão de sujeito uno, mostrando sua fratura inerente. A arte barroca joga em torno do erotismo e do luto, “a busca, por definição frustrada, do *objeto parcial*”¹⁰¹ (SARDUY, 1972, p.182), objeto que escapa e cuja falta as narrativas buscam suplementar.

Assumindo ou não o barroquismo do empreendimento, deixando-o talvez mascarado, à espreita, o importante é o que esse percurso conceitual de Sarduy e Carpentier pode revelar sobre os caminhos percorridos nesta tese, naquilo que eles se pautam em Mikhail Bakhtin e flertam com Walter Benjamin. Errar por entre as obras, por um labirinto de espelhos, sombras, máscaras, a palavra que remete a outras palavras, mas que também se abre para o mundo, seja pela tríplice mimese (RICŒUR, 1994), pelo movimento de permutação e pela metalepse (REIS, 2018), por um traço que o real deixa no sentido (FELMAN, 2003), pela compreensão do espaço como discurso, pelos atravessamentos mútuos a que são submetidas a literatura, a história e a memória. A metáfora fundamenta uma concepção da linguagem que enfoca os deslocamentos entre significante e significado: “A essência da linguagem é simbólica porque consiste em representar um elemento da realidade por outro, como ocorre com as metáforas” (PAZ, 1982,

¹⁰⁰ “Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, [...] una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica”.

¹⁰¹ “la búsqueda, por definición frustrada, del *objeto parcial*”.

p. 41). Deslizamento contínuo que não remete apenas aos objetos que se perdem, aos desentendimentos, à transitoriedade do significado, mas que se mostra sobretudo como condição de fecundidade da palavra, a possibilidade de sua significação que ocorre por esse exílio do sentido, a produtividade do desvio e da morte (GAGNEBIN, 2013).

Apenas sugerido neste capítulo até este momento, mas abordado ao longo desta tese, é o jogo de poder que busca, como nos monumentos, controlar as interpretações. Dessa forma, uma figura que mobiliza paixões como d. Pedro é (re)figurado em meio à tensão entre uma força de homogeneização e a um impulso dispersivo, ao heterogêneo, movimentos de recolhimento e de avanço. Essas duas orientações não são de simples identificação e comumente manifestam-se lado a lado no mesmo campo, na mesma obra, quando não dependentes do engajamento do leitor. A primeira, com sua força centrípeta, é tradicionalmente relacionada à historiografia, a oficial por sua busca para cristalizar uma determinada imagem da história, e a acadêmica nos casos em que se atribui soberania sobre o passado (deslegitimando figurações literárias por não se adequarem a um ou outro requisito). Certamente, a historiografia acadêmica, na medida em que se volta à pluralidade de atores sociais, às microhistórias ou aos movimentos de longa duração, coloca em pauta a complexidade do fenômeno histórico e das relações múltiplas entre as sociedades e as distintas temporalidades. A orientação dispersiva, com uma força centrífuga, tende a ser representada pelas artes, por seu desnudamento ficcional, pelo jogo de posições com os quais seu público se engaja, rompe com o utilitarismo da vida cotidiana, experimenta outras formas de existência e afeto. No entanto, como se percebeu no capítulo quatro, as ficções fundacionais cumprem um papel de direcionamento social, de gerenciamento dos desejos em prol da produtividade do lar e da construção da nação. Nelas, o aspecto monumental e a promessa de casamento conduzem a produção de efeitos conciliadores do social.

O funcionamento da linguagem, no entanto, demonstra que essas duas forças atuam com maior ou menor grau tanto no campo da História quanto da literatura. Não apenas não há controle total de autores sobre o que escrevem, mas os sentidos se perdem e perecem. O tempo vai revelando a cisão interna de todo ato discursivo como uma promessa donjuanesca, que depende de que se dê a palavra em prol de sua manutenção (a continuidade do sentido, sua afirmação de verdade, da qual depende o funcionamento social), apesar da impossibilidade de cumpri-la, uma vez que ato performativo, auto-referente, revelador do descompasso constituinte do sujeito e sua falta originária.

5.1 O DESEJO DO *CORPUS*: DE CAMINHOS POSSÍVEIS ENTRE AS OBRAS

As obras analisadas nesta tese não confluem apenas pela (re)figuração da mesma personagem histórica. Há diálogos intertextuais que podem ser retraçados entre obras específicas, assim como pelo movimento comum de trazerem à cena outros discursos e elementos, que indicam o compartilhamento de referências e procedimentos. Dessa forma, além das linhas temáticas que organizam os capítulos centrais da tese (três e quatro), aponto algumas trilhas pelas quais as obras podem se tocar. Esses diálogos não correspondem necessariamente a relações de influência ou assimilação, mas de relações que o leitor pode construir a partir da percepção de atitudes narrativas similares.

Produzidas em contextos históricos diversos, com projetos literários e formas de ler a história divergentes, as obras de Paulo Setúbal, *As maluquices do Imperador* e *A marquesa de Santos*, e *O Chalaça*, de José Roberto Torero, encontram-se na relação possível que pode ser observada entre a personagem Caetano Gamito, desafeto do Chalaça, e a postura do narrador de Setúbal, sobre o que se comentou no capítulo três. Assim, para criticar d. Pedro e insinuar a culpa do Chalaça na enfermidade do amo, Gamito sugere que os problemas de saúde decorriam da “vida equivocada” que d. Pedro levava no passado (TORERO, 1994, p. 89), afirmando que tal se dava não apenas porque D. Leopoldina era “muito condescendente”, mas também porque “D. Pedro nunca selecionou bem suas companhias” (TORERO, 1994, p. 90). No discurso da personagem ecoa a perspectiva do narrador de Setúbal, seja por culpar d. Leopoldina por não ser desejada por d. Pedro (pois não cuidava da aparência como deveria), seja por considerá-la ingênua, incapaz de perceber o caso do marido com Domitila. No contexto da obra de Torero, esse eco se mostra paródico na medida em que desmascara o discurso de “homem de bem”, pretenso defensor da “moral e dos bons costumes”. Tendo descoberto que Gamito havia tido uma filha com uma das mulheres do prostíbulo de luxo de lady Bloomfield (e não ajudava nos cuidados da menina), o Chalaça arranja para que o caso fosse revelado publicamente, afundando a imagem do homem perante a sociedade e suas pretensões em desposar d. Amélia.

O modo como as referências e citações são tratadas n’*O Chalaça* também pode ser lido a partir de um movimento paródico em relação ao discurso do narrador de Setúbal, por mais que Torero talvez tivesse em vista uma referência mais genérica. N’*A marquesa de Santos*, encontram-se 53 notas de rodapé¹⁰² que anunciam as fontes da matéria narrada, como cartas, diários, biografias, estudos históricos conhecidos (Melo Morais, Alberto Rangel, Armitage,

¹⁰² A edição da Geração Editorial omitiu essas notas, encontradas em exemplares da Companhia Editora Nacional.

para citar alguns). N’*As maluquices do Imperador*, Setúbal adota um procedimento mais discreto, motivado pelas críticas que havia recebido sobre trabalhos anteriores conforme anuncia na “Apresentação” da obra. Assim, evita as citações em nota de rodapé, mas não deixa de indicar no texto introdutório o conjunto de fontes a partir do qual colheu o dado histórico, bem como indicar algumas referências integradas no corpo do texto: “Armítage, testemunha presencial, historiador severo e reto, diz textualmente” (SETÚBAL, 2008, p. 165); “Descreveva o esse tão saboroso cronista, o Padre Luís Gonçalves dos Santo” (SETÚBAL, 2008, p. 68). Esse recurso serve para dar sustentação ao que é dito, legitimando as histórias contadas, principalmente quando se tratam de ocorrências na vida privada ou extravagantes. Fica a sensação de certa submissão da ficção histórica ao documento histórico, tomado como portador de uma verdade direta sobre os fatos, ou, ao menos, da necessidade de a ficção histórica ter legitimado seu conteúdo, para não ser acusada de mentirosa. Procedimento recorrente na ficção oitocentista, se lá ele participava do pacto ficcional e das convenções do gênero romanesco, aqui ele parece indicar de fato uma preocupação com a recepção do relato, em que o discurso histórico seria visto como maior autoridade, comparecendo como um paratexto ou citação verificável. Por outro lado, apesar dessa leitura do documento histórico, a narrativa procede a uma seleção, ao recorte tanto das obras que assimila como das partes que lhe parecem mais apropriadas para os sentidos que pretende veicular. Dessa forma, não se poderia tratar essa abordagem de acrítica, pois o narrador convoca as referências que correspondem à sua visão da história, à sua interpretação de quem foi d. Pedro, aos afetos que ele mobiliza com relação a esses acontecimentos e suas personagens.

Em Torero, esse procedimento é parodiado a partir da citação de livros e autores inventados, cuja autenticidade é questionável mesmo dentro do universo da obra. Dessa forma, no prólogo, a fim de indicar obras que referenciavam a existência do diário de Francisco Gomes, “o autor” remete aos textos: “*Meus Cavalos e Meus Amigos*, de João Carlota (1794-1859), e *Minha Vida na Corte de Portugal e as Boas Maneiras que Nela se Devem Praticar*, de João da Rocha Pinto (1795-1866)” (TORERO, 1994, p. 9). João Carlota e João da Rocha Pinto são personagens referenciais, cujos nomes são encontrados em obras que abordam a vida de d. Pedro, e que, como o leitor vem a descobrir, participam das histórias que o Chalaça relata, fazendo parte de seu grupo de amigos próximos. Mesmo que fossem encontrados registros desses documentos (o que não parece ser o caso), o ponto central é a forma como o “Torero pesquisador” concede autoridade a eles, trazendo como objetos legitimadores obras compostas por aquelas figuras que o narrador de Setúbal considera “gente canalha” e “ralé”.

Como já tratado no capítulo três, a figura de Calderón de Mejiá e sua obra “*El hombre y las cosas triples*” (TORERO, 1994, p. 113) explicitam esse procedimento de fingir referências cultas para dar base a argumentos e opiniões do narrador. Nos capítulos das memórias, esse expediente comparece modulado pelo caráter de enaltecimento exagerado dos textos, floreando com as cores de um repertório culto um assunto baixo: “Os físicos a definem como *diarrhoea*, enquanto a gente miúda a conhece apenas por ‘caganeira’” (TORERO, p. 107); ou quando retoma comentários de seu empregado (como fica claro nos capítulos do diário) para sustentar alguma proposição pseudofilosófica: “Certa vez fui pescar com Calimério da Cruz, pensador português pouco conhecido, mas de grande valor” (TORERO, 1994, p. 74). Por fim, menciono a referência que se alinha ao motivo da aparência do pícaro, quando o Chalaça cita a obra “*Modos, Métodos e Maneiras do Bem Vestir*, de Honoré Bienvétu” (TORERO, 1994, p. 70), para justificar sua angústia e a demora para escolher uma roupa adequada para uma festa. O logro da citação seria indicado aqui pela conveniência de um livro sobre como se vestir e o sobrenome do autor, “Bienvétu”, ou seja, “Bem vestido” em francês. Dessa forma, a malandragem das personagens alcança o discurso narrativo e se volta para a sedução/engano do leitor, o riso como modo de torná-lo um cúmplice dessa versão da história.

A relação de *O quinto dos infernos* com os romances nos quais afirma ser “baseada livremente” se circunscreve sobremaneira ao conteúdo dessas obras: os dados históricos, as aventuras íntimas e extravagantes, as trajetórias de vida, a caracterização das personagens. O objetivo da produção parece ser, portanto, utilizar-se do que os textos oferecem no nível da diegese para criar uma outra obra que busca escapar da rubrica de adaptação, embora não deixe de lidar com procedimentos de transcodificação, mais perceptíveis em cenas pontuais, na construção das personagens, do que na estrutura global da minissérie, na organização de sua narrativa. Como aponta Hutcheon (2013), da perspectiva da recepção, as adaptações são compreendidas como uma relação intertextual, que evoca determinada memória: “nós experienciamos as adaptações (*enquanto adaptações*) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (p. 30). Dessa apropriação, ainda que focada no plano diegético, depreendem-se de forma indireta elementos formais que incidem em certa leitura da malandragem e do Brasil e se manifestam de modo destacado no comportamento das personagens. Uma vez que a diegese de um texto é moldada pelo discurso, entendo que é impossível apropriar-se apenas do lado do conteúdo, porque ele existe como tal a partir da organização formal. Isso não impede, no entanto, na seleção do material a ser reencenado, que o foco esteja no espaço da ação, do narrado.

Dentro do recorte do que foi possível analisar nesta tese, a minissérie retoma dos romances determinada visão sobre o homem brasileiro, estereótipos ligados à sexualidade ostensiva, à malandragem, à infidelidade conjugal, como apontado por Esteves (2010) sobre Setúbal. A perspectiva malandra de *O quinto dos infernos* (2002) cria um espaço em que tudo é permitido, no qual os prazeres imediatos devem ser supridos; proliferam-se os malandros, buscando por relações de favor e pela próxima trapaça, tentando tirar vantagens dos ingênuos, jogo de burlas e enganos, de relações extraconjugais, que não parece ter consequências afetivas ou sociais mais profundas (ou são abafadas pela obra). A ausência de uma instância narrativa ou ponto de vista avaliativo que coloque em questão as atitudes das personagens contribui para a construção de um mundo sem culpa que não comparece nem no romance de Setúbal (pelo viés moralista e irônico do narrador) nem no de Torero (uma narrativa mais cínica e que evidencia as disputas de poder). Ainda assim, de Setúbal parece vir esse elemento de manutenção do monumento apesar da indolência do protagonista: é herói apesar de tudo.

As referências formais mais acentuadas da minissérie parecem ir em outras direções, como foi analisado, e dizem respeito aos gêneros cinematográficos da chanchada e da pornochanchada. Com isso, o humor irônico do romance de Torero e de seu narrador/protagonista se converte em um humor escrachado e fácil, criando situações de zombaria nas quais se tende a rebaixar figuras eruditas e esnobes (PUCCI JR., 2003). A minissérie se vale, portanto, de um tipo de humor com tradição na produção audiovisual brasileira, que já se provou de boa receptividade pelo público amplo e, portanto, mais fácil de ser construído e veiculado nesse tipo de obra. A incidência de traços do faroeste, pelo uso da canção da abertura (*There's no business like show business*) e do tema musical do Chalaça (*Raindrops keep falling on my head*), conflui para o caráter cômico e farsesco, evocando o riso paródico e os sentidos da história como uma encenação.

5.2 EFEITOS DE D. PEDRO

Não localizável em um ponto preciso e único do texto, a personagem possui uma natureza disseminativa, a partir da proliferação e dispersão de referentes, que demanda “interpretação reorganizadora do leitor” (VIEIRA, 2011 p. 66). Para além dessa remontagem verbal, a refiguração da personagem envolve a mobilização do leitor dos registros extratextual e intertextual para a construção da imagem mental da personagem (JOUVE, 1992). O sentido e a personagem, portanto, são apreendidos como imagem, a partir do preenchimento das indicações estruturadas pela obra, a relação do “complexo de signos do texto e dos atos de

apreensão do leitor” (ISER, 1996a, p. 33). A imagem escapa ao conhecimento discursivo e à linguagem referencial, produzindo sua própria referência: “ela não descreve algo existente de antemão, mas sim concretiza uma representação daquilo que não existe e que não se manifesta verbalmente nas páginas impressas no romance” (ISER, 1996a, p. 32). O sentido, enquanto imagem, é um efeito a ser experimentado. Isso não quer dizer que o texto literário não remeta de algum modo à realidade, mas ele não se esgota nessa alusão (ISER, 1996b), pois mobiliza, desloca e ultrapassa os campos de referência (extratextuais) a partir de atos de seleção: “O mundo do texto permite portanto que por ele sejam vistos os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão pela qual constantemente pode ele ser visto de forma diversa do que é” (ISER, 1996b, p. 28).

Octavio Paz também aborda a comunicação pela linguagem, sobretudo literária, como processo que não se dá de maneira conceitual, mas como imagem que não só é percebida como experimentada: “A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente revivê-la” (PAZ, 1982, p. 137). Nessa dinâmica, não apenas o mundo é recriado pela linguagem como próprio sujeito se transforma: “A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando *se faz outro*” (PAZ, 1982, p. 137). A arte se converte em experiência de alteridade, estranhamento de si próprio, um “outrar-se” (NODARI, 2019). No jogo de pontos de vistas e perspectivas proposto pela obra, acompanhamos o narrado e a personagem não apenas como público que os observa, mas como participantes. A leitura se torna reencenação de discursos, pela qual ocupamos uma posição a partir da qual passamos a nos ver como objeto, como um outro, desdobramento subjetivo e de posições enunciativas que Nodari (2019) denomina *obliquação*. Dessa forma, a “encenação é sempre a conquista de uma distância, que permite colocar-se fora de si mesmo para, no espelho da autopercepção, estar além de si mesmo” (ISER, 1996b, p. 69), uma forma de conhecimento na qual estamos implicados e que só nos é acessível por essa maneira transversa.

As (re)figurações de d. Pedro, portanto, são constituídas pelo leitor como imagens. Elas não são homogêneas, desdobram-se em sequências, temporalmente apreendidas; uma vez que produzidas textualmente, podem ser compreendidas pelas noções de palimpsesto, fragmento e espectro: camadas sobrepostas; um mosaico de fragmentos diversos administrados para criar o efeito de imagem única; os sentidos que correm pelas margens, por dentro, e irrompem. Isso posto, a figura de d. Pedro, como colocado no capítulo três, convoca elementos que dizem respeito à malandragem, articulada naquilo que ela remete a imagens do Brasil e do brasileiro, tanto positivas quanto negativas (e outras tantas de difícil categorização). Dessa

forma, as (re)figurações da personagem histórica corporificam características como a esperteza, um saber prático, a festividade, mas também a trapaça, a sexualidade exacerbada e a infidelidade conjugal, a confusão entre o público e o privado, da qual decorre a cordialidade como investimento afetivo e familiar apressado e frágil sobre o bem coletivo ou as relações sociais. Essas representações incidem, portanto, no processo de (re)figuração, na maneira como os leitores veem a si próprios nessas imagens. Ambiguidade de sentidos e sentimentos, entre o cômico e o taciturno, que conformam essa mescla de autoimagem negativa e uma grande afeição por um modo de vida mais aberto, o imprevisto como prática identitária pela qual se atravessa o cotidiano, superam-se obstáculos e, em algumas leituras, funda-se um país (uma estética e uma prática da “gambiarra”).

A partir do subtítulo da biografia de d. Pedro feita por Isabel Lustosa (2006), associa-se a figura de d. Pedro com Macunaíma, por meio da perífrase “herói sem nenhum caráter”. Cândido (1993) afirma ser essa personagem o malandro elevado à categoria de símbolo, talvez por ele figurar como uma potência concentradora de sentidos da malandragem, mas também o possível da identidade brasileira, múltipla e aberta. Como afirma Viviana Gelado (2006), diversos textos de Mario de Andrade indicam que sua concepção de cultura, sem adjetivos, refere-se aos conhecimentos provenientes do sistema formal de ensino, em associação ao conceito de civilização nacional (que englobaria as culturas populares e regionais). Por outro lado, em *Macunaíma*, o sentido de “caráter” parece se aproximar mais de uma noção antropológica e ampla de cultura como “todo um modo de vida”, aspecto reforçado por seu primeiro prefácio à obra, de 1926 (GELADO, 2006). Dessa forma, o caráter/cultura brasileiro se constrói por meio da bricolagem, um canibalismo textual, literário e cultural, uma dialética de “destruição e construção” (GELADO, 2006, p. 171) pela qual é encenada essa formação sócio-cultural inacabada, cindida, feita de fragmentos de alteridade. Assim, a associação de d. Pedro com o traço macunaímico da ausência de caráter é revelador do entrelaçamento da personagem histórica com determinada ideia de Brasil e do herói de sua gente que ainda permanece no imaginário e é, de alguma maneira, reforçado pelas ficções aqui apresentadas.

O elemento malandro, em sua relação com o macunaímico, ressalta o caráter compósito da personagem histórica e da identidade brasileira, que podem ser compreendidas a partir da noção de crioulistização, de Édouard Glissant (2005). O pensamento do escritor da Martinica parte da consideração de duas formas genéricas de culturas, que se manifestam em diferentes etapas de uma mesma comunidade e dizem respeito mais às suas formas de autorepresentação do que a traços inerentes: as culturas atávicas e as culturas compósitas. Nas primeiras, a cultura é entendida como raiz única, daí a valorização de conceitos de origem e da

tradição linear. Essas posições são significativas para identidades e comunidade imaginadas europeias, dinásticas, religiosas ou nacionais, correspondendo a uma etapa de suas histórias em que os processos políticos conduziram a sedimentação e fechamento cultural, implicando na exclusão ou supressão do outro estrangeiro ou interno. Por isso, as comunidades atávicas valorizariam o gênero épico, como manifestação da tomada de consciência comunitária e sua afirmação, ligado à transcendência de uma textualidade divina.

As culturas e comunidades compósitas, por sua vez, remetem à identidade entendida como rizoma, raízes múltiplas e não excludentes, conceito que Glissant emprega a partir de Deleuze e Guatarri. Essas comunidades se constituem e pensam a si próprias no drama da relação de uma totalidade do mundo que se apresenta como arquipélago, nas múltiplas conexões e caminhos possíveis pelas vias marítimas (GLISSANT, 2005). Esse é o contexto do que Glissant denomina criouliização: identidades articuladas por fragmentos de outras identidades, em contato pelo deslocamento, tanto espacial (pelas migrações) quanto da temporalidade linear. A identidade se fundamenta aqui na narrativa oral ou na escrita harmonizada à oralidade, que se manifesta “na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias” (GLISSANT, 2005, p. 47). Nesse sentido, na criouliização privilegia-se o pensamento em arquipélago, valorizando a errância, a deriva em uma circularidade disruptiva para com o vetor em linha reta das comunidades atávicas. Essa orientação heterogênea se alinha à malandragem e à (re)figuração da personagem histórica, para a qual confluem imagens que transcendem uma figura determinada no discurso historiográfico, por mais que se perceba um esforço contínuo de salvaguardar o atavismo das imagens em torno de d. Pedro.

Para além das manifestações literárias, artísticas e culturais do malandro, pelas quais ele é vinculado a um perfil do brasileiro, é possível traçar um percurso de sentidos da malandragem que a conecta com um discurso fundador e ao sentimento de brasilidade que essas imagens evocam. Como mencionado, os discursos fundadores criam uma tradição de sentidos, projetada para frente e para trás, fazendo com que o novo se integre ao permanente, possível por se apoiar no já estabelecido, ainda que oculto (ORLANDI, 2001). Assim, há uma “ideologia do ser brasileiro” cujo percurso chega nos discursos que manifestam a fecundidade da terra brasileira e a preguiça que dela derivaria: os dizeres “sobre a preguiça inerente à raça, do desperdício, da corrupção natural ao brasileiro no poder. E vai servir como argumento que justifica a pobreza: esse país não tem jeito. Ou, no outro lado da mesma moeda, vai dar no país da esperança: tem que dar certo” (ORLANDI, 2001, p. 14).

Considerando os trajetos, transformações e ressonâncias dos sentidos, pelos quais os enunciados alcançam o *status* de discurso fundador, Orlandi (2001) analisa como o texto *O*

Diálogo da conversão do gentio, do padre jesuíta Manoel da Nobrega, contribuiu para a construção do imaginário sobre os habitantes da América, com traços que chegariam nas imagens do brasileiro. Texto missionário, escrito entre 1556 e 1557, tinha como objetivo a proteção/assujeitamento do indígena; sua discussão gira em torno da possibilidade ou não da conversão dessas populações, para criar um reino unificado, grande e cristão. Certa ideia de brasilidade, portanto, decorre dos pontos que fundamentariam a conversão, ligados pela finalidade de controle: estabelecer um senhorio (uma lei supra-tribal) e uma língua supra-étnica (o tupi-jesuítico). Para tanto, a antropofagia foi proibida, vista como impedimento à civilização, e lançou-se mão do aldeamento para sedentarizar e unificar os grupos indígenas (ORLANDI, 2001). Tudo isso diz respeito, portanto, à imposição de uma religião e uma autoridade política, integrando essas populações ao sistema de produção europeu, policiando-as.

As dúvidas sobre a conversão dizem das dúvidas sobre ser possível construir um país, uma vez que a inconstância dos naturais da terra, do ponto de vista europeu, atrapalharia a empresa da conquista: “Preguiça, mentira, ócio, confiança desmesurada no futuro, e maus costumes, eis as qualidades que são atribuídas como naturais aos brasileiros [...]. E que resultam na derrota do empenho dos colonizadores” (ORLANDI, 2001, p. 21). Do nosso ponto de vista, esses traços são vistos como formas de resistência contra a colonização, mas da perspectiva do senso comum e da história oficial (de perspectiva eurocêntrica) domina a visão moralista que “nega ao político o sentido do político. Somos *naturalmente* inconstantes, irresponsáveis e ociosos” (ORLANDI, 2001, p. 21). A descrença sobre o brasileiro parte, assim, da consideração sobre a inutilidade dos esforços de colonização, e a maneira como os discursos se articulam e tentam domesticar esses traços não totalmente controláveis, referentes a um outro modo de vida, a outra lógica social e a outra cosmovisão.

Com isso, é possível perceber como dizeres consonantes com a malandragem — com suas características de indolência, não confiabilidade, errância — participam de um discurso de fundação da brasilidade, bastante a contragosto, mas definidores da maneira como olhamos a nós mesmos. Dessa perspectiva, não causa tanto espanto que as imagens do malandro se colemb nas de d. Pedro, indicando caminhos de sua superação ou controle, celebrando-a de modo ingênuo ou encenando-a de forma autocrítica (mas pendente ao negativo). Em termos de representação, nenhuma das obras aqui tratadas apresenta um olhar que seja ao mesmo tempo positivo e crítico da malandragem, em sua relação com a identidade brasileira, que não a comemore inocentemente nem a acuse com tons moralistas. A ironia do discurso do romance de Torero, pelo jogo de máscaras e níveis narrativos, consegue deixar a questão ambígua, uma vez que não generaliza a conduta dos protagonistas (desnudando suas posições). Com isso, o

objeto de crítica é delimitado, permitindo-se entender que a forma negativa como a malandragem é configurada diz respeito mais especificamente ao narrador/personagem e seu círculo de amigos próximos. No entanto, é possível perceber que no plano discursivo das obras, no qual o leitor se engaja, a malandragem comparece como aquilo que irrompe, como uma imagem que persiste, incômoda, resistindo a definições simplistas, máscara que insiste em nos desnudar e mostrar-nos em nosso avesso.

5.3 IMAGENS EM IRRUPÇÃO: PERFORMANCES DO LITERÁRIO

A ficção, pelo jogo de seus atos de fingir, pela forma como potencializa o performativo, abre espaços de ruptura e de desvio. Mesmo quando se constrói como monumento e promessa, carrega em si a possibilidade da fratura de sentidos ou de dicotomias, surgindo como terceiro caminho, encarnando a indecidibilidade:

Como a linguística, a literatura crê no sentido; como a filosofia da linguagem, ela desconstrói sua própria crença. Entre a autoridade da promessa rompida e a autoridade da promessa em que se acreditou [...] literatura é precisamente *a impossibilidade de escolha*: a impossibilidade de manter a promessa de sentido, de consciência; a impossibilidade de não continuar a fazer a promessa e crer nela (FELMAN, 2003, p. 46)¹⁰³.

A literatura, dessa forma, faz o ato donjuanesco, uma festa da linguagem que nos ensina o prazer, o prazer da ruptura, o prazer quase perverso de nos afastarmos linha após linha do que nos rodeia e ao mesmo tempo sentir que ainda estamos aqui, que somos nós mas já somos outros, como a personagem leitora de *Continuidad de los parques*, de Cortazar (2016).

O que Don Juan, o performativo e o ficcional colocam em questão é o estatuto do referente, como o compromisso com o sentido da palavra que a história assume e com o qual as ficções de fundação jogam. O referente é construído pela linguagem como seu efeito, existe num espaço intersticial como um efeito da estrutura: “entre língua e referente não há mais uma simples oposição (nem há identidade, por outro lado): a linguagem se constitui como parte do que ela refere (sem ser, entretanto, tudo a que ela se refere)”¹⁰⁴ (FELMAN, 2013, p. 51). Confrontação com a instituição, um traço do real, resíduo referencial que se impregna na língua,

¹⁰³ “Like linguistics, literature believes in meaning; like the philosophy of language, it deconstructs its own belief. Between the authority of the broken promise and the authority of the promise believed in [...], literature is precisely *the impossibility of choice*: the impossibility of keeping the promise of meaning, of consciousness; the impossibility of not continuing to make this promise and to believe it”.

¹⁰⁴ “between language and referent there is no longer a simple opposition (nor is there identity, on the other hand): language makes itself part of what it refers to (without, however, being all that it refers to).”

problematizando a dicotomia consciente/inconsciente, referencial/autorreferencial. A referência tem status dialógico, surge apenas pela situação comunicacional, atravessada pela ilocução e pela perlocução. A realidade, nesse sentido, amarra-se à língua e não se lhe opõe, emergindo por sua faceta performativa. Produzindo sua própria referência, o performativo se constitui como ação e, logo, “produz um excesso referencial, um excesso a partir do qual o real deixa seu traço no sentido”¹⁰⁵ (FELMAN, 2003, p. 53). A língua se define, portanto, pela falha, pelo ato de falhar: é o derramamento de sentidos, algo que escapa, seja pelo inconsciente ou pela ideologia.

Felman (2003) sugere Don Juan como alegoria da forma como a história se produz e se oferece a ser incompreendida, como a pedra num banquete: aquilo que não pode ser digerido, mas que, ao mesmo tempo, constrói as bases da disciplina. Isso diz respeito à negatividade radical, ao performático, ao imaginativo, que não deixam de ser aliciados pela história e reprimidos, mas que, na medida em que escapam às alternativas dicotômicas, fazem ato e fazem história, irrompendo a linearidade e o cartesianismo. As ficções de fundação parecem almejar, em princípio, assim como a história, reprimir ou ocultar o elemento performativo (assim como a malandragem) em prol do constativo, da afirmação sobre o real (um discurso utilitário). Essa supressão, por sua vez, compreende o engano que busca elidir a constituição dessas ficções enquanto uma promessa donjuanesca, a fim de convencer os leitores acerca de suas palavras. Nesse sentido, essas obras também se interessam pela construção do real e da história, atuando como arranjos de linguagem que pretendem a incursão do público em tal universo. A literatura é, como coloca Felman (2003), e diria que a arte de modo geral, local em que a linguística e a filosofia se interrogam mutuamente, empurradas para ultrapassarem seus limites, uma encruzilhada de disciplinas, em que elas se encontram e falham em se encontrar.

Em certa medida, a experiência literária e artística comporta uma série de pactos e promessas que vão sendo continuamente feitos e rompidos, jogo cênico para o qual somos seduzidos, prometendo-nos a assunção de uma verdade referencial que se mostrará, de fato, uma verdade performativa, constituída na cisão inelutável de nosso olhar (DIDI-HUBERMAN, 2010), na medida em que, diante dos vazios que se abrem no texto, vestirmos a máscara da personagem. Vazio do desejo, mobilizando a busca, donjuanismo que se faz experiência de egos imaginários (KUNDERA, 2016), tornamo-nos aqueles que prometem, seres desejantes em busca de novas aventuras, de novos corpos discursivos em que habitar.

¹⁰⁵ “produces a *referential excess*, an excess on the basis of which the real leaves its trace on meaning”.

Don Juan, imbricado nas (re)figurações de d. Pedro, encharca sua performance e evidencia a falha, a fragmentariedade dos gestos discursivos pelo qual o histórico é reencenado. Promessas de casamento, promessas de independência, promessas de manutenção da palavra, Don Juan/Dom Pedro joga com nosso desejo, de liberdade, de uma vida de amores, de um país. A fraude desmascarada pode deixar um gosto ruim na boca, mas não cessamos de continuar prometendo e continuar acreditando, de buscar, por meio das ficções, emendar os estilhaços do real, para, a partir das ruínas, construir os caminhos do porvir.

5.4 (RESTO)RIAS

Como peças de um mosaico ou de uma ânfora, para utilizar a metáfora benjaminiana, as (re)figurações de d. Pedro confluem em uma imagem múltipla e arquivística, na qual o público participa, pelos atos de apreensão que fazem o texto ser algo além de si próprio, pela inserção de sentidos advindos de textualidades diversas e pela imersão no universo narrado, percorrendo o jogo de pontos de vista da obra e ocupando posições. Em direção a cada d. Pedro, derivam outras figuras, como o malandro e Don Juan, trazendo seus aspectos semânticos, pragmáticos, narrativos, recortados e entrelaçados. A personagem deixa de ser referencial apenas por se associar a uma figura presente no imaginário histórico, mas também por essas outras personagens que atravessam de forma decisiva sua ficcionalização. Estilhaços que sobrevivem nas obras, personagem composta por (resto)rias que se entrecruzam na leitura como acontecimento. Nesse sentido, reforço a importância do conceito de (re)figuração para tratar da personagem histórica, a partir da proposta de Reis (2018) e de Ricoeur (1994) (embora tal reflexão possa servir para a personagem de maneira geral). Esse conceito permite perceber a personagem histórica nesse entre-lugar, sua construção a partir do gesto duplo marcado pelo parêntesis: ela é ao mesmo tempo *figuração*, conjunto de processos discursivos pelos quais surge como entidade específica, e *refiguração*, rearranjo de fragmentos, de outras versões de si e de outros textos. A *(re)figuração* nos ajuda a ver a personagem entre o uno e o diverso (GUILLÉN, 2018), ressaltando a tensão entre texto e intertexto, o caráter poético (ou seja, produtivo) dos atos de fingir que operam em torno de quadros de referências (selecionados e reorganizados) (ISER, 1996b).

Nome que evoca personagens e por eles é evocado, (re)figurações que ao fingirem d. Pedro, passam a sê-lo. Máscaras a que nós leitores somos seduzidos a trajar, atos de fingimento em que o real se indetermina e o imaginário adquire concretude. O fictício, como transgressão de limites, implica o leitor e o instiga a se desdobrar, separar-se de si mesmo entre aquele que

experimenta os efeitos do texto e aquele que observa: “A pessoa se irrealiza para emprestar realidade ao fingimento da máscara; da mesma forma, a pessoa deseja transparecer através da máscara para desnudá-la como engano” (ISER, 1996b, p. 88). A personagem existe nesse entre-lugar entre obra e leitor, entre máscara e pessoa. Nesse desencontro está a possibilidade de o sujeito criar-se a si próprio, porque pode ver o que não é: “Estar fora de si mesmo não significa portanto transcender-se, mas, na verdade, encenar-se; transgredir-se na máscara permite aqui estar consigo mesmo, sempre de forma diferente” (ISER, 1996b, p. 93). A máscara e a personagem permitem, pelo descompasso, o encontrar-se a si mesmo como outro, condição extática produzida pelo caráter de duplicação da ficcionalidade. A determinação do imaginário realizada pelos atos de fingir, convertendo-o em acontecimento, provoca uma tensão que exige o processo de semantização pelo leitor, a busca por fixar um sentido e compreender o que o texto propõe. Esse sentido, no entanto, não está inscrito no texto, mas é um processo de tradução, por meio da pragmatização do imaginário, conduzindo a uma experiência em que os leitores são colocados em tensão, os atos de fingir pelos quais eles transgridem o que são (ISER, 1996b, p. 30).

As máscaras de d. Pedro, portanto, jogam nesse movimento contínuo entre fictício, real e imaginário, abrindo-se o espaço do entrelaçamento entre figuras históricas e figuras míticas, operado pelo leitor a partir das estruturas de efeito do texto. Imagens que se movimentam na dinâmica de projeção, identificação, recalque. No monumento, d. Pedro é reduzido à sua *persona*, na ficção ele se abre para a possibilidade do desnudamento. Despossuído de seu ser, uma máscara que encarna a nação e com qual somos levados a nos identificar, a qual devemos vestir, por mais que o próprio homem destoe dela e por mais que nós, como brasileiros, destoemos de nós mesmos, do que somos, do que podemos ou achamos que devemos ser. A personagem se espraia entre sua figuração no monumento, no espaço urbano, na historiografia e na ficção histórica, tensões que são evocadas pelo discurso literário. Anti-herói, sedutor, malandro, donjuanesco, carrega em si próprio o convidado de pedra, o absoluto de uma lei que lhe irá tolher os movimentos, imagem que, paradoxalmente, será utilizada para novas seduições, como a do povo em relação à imagem de nação que ele convoca. Dessa maneira, a inter-relação simbólica entre Brasil e d. Pedro de alguma forma é (re)figurada nas ficções históricas, nas quais, mesmo quando se percebe o ímpeto nacionalista, os expedientes ficcionais acabam por evidenciar as falhas e disjunções na imagem desse herói, a busca pelo humano possível por trás dessas máscaras, imagem que nos escapa, mas que nos assombra.

REFERÊNCIAS

1. Obras analisadas (*corpus*):

1.1 Romances:

CASTRO, Ruy. **Era no tempo do rei**: um romance da chegada da corte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SALLES, Iza. **O coração do rei**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do Imperador**. São Paulo: Geração Editorial, 2008 [1927].

SETÚBAL, Paulo. **A marquesa de Santos**. São Paulo: Geração Editorial, 2009 [1925]

TORERO, José Roberto. **Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

1.2 *Corpus* de outras mídias:

O QUINTO dos infernos. Autor: Carlos Lombardi. Direção: Wolf Maia. Rio de Janeiro: Globo marcas, 2002.

FOBIYA, Abu. STRICKER, Harald. **Independência ou Mortos**. Nerd Books, 2012.

INDEPENDÊNCIA ou Morte. Direção: Carlos Coimbra. Interpretes: Tarcício Meira, Glória Menezes. Produtora: Cinedistri. Brasil, 1972.

2. Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. 5. ed. Jorge M. B. de Almeida (org.). trad. Juba Elizabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação da massas. In: Adorno et al. **Teoria da cultura de massa**. Comentários e seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 168-214.

AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. **Plural**. México: n. 240, p. 82-85, 1991.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ALMEIDA, Adjovanes Thadeu Silva de. **O Regime Militar em festa**: a comemoração do Sesquicentenário da Independência brasileira (1972). Tese (doutorado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: objdig.ufrj.br/34/teses/AdjovanesThadeuSilvaDeAlmeida.pdf. Acesso em: 22 fev. 2021.

ALMEIDA, Manuel Antônio. **Memórias de um sargento de milícias**. 4. ed. Apresentação, notas e fixação de texto Mamede Mustafa Jarouche; ilustrações Marcelo Cipis. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

ALÓS, Anselmo Peres. A literatura comparada neste início de milênio: tendências e perspectivas. **Ângulo**. n. 130 - Literatura Comparada v.I, jul./set., 2012. p. 007-012.

AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. MATTOS, Claudia Valladão; SALLES, Cecilia Helena de. (org.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp: Museu Paulista, 1999.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANHORN, Carmen Teresa Gabriel. Teoria da História, Didática da História e narrativa: diálogos com Paul Ricoeur. **Rev. Bras. Hist.**, São Paulo, v. 32, n. 64, p. 187-210, Dec. 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882012000200011&lng=en&nrm=iso. Acesso em 22 fev. 2021.

ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Edição bilíngue. Trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. (Organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González). São Paulo: Editora 34, 2005.

AZEVEDO, Moreira de. **No tempo do rei**: conto histórico. Rio de Janeiro: Livraria de J.G.de Azevedo & Co. Editores, 1899.

BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. 4. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BALOGH, Ana Maria. **O Discurso Ficcional na TV**: Seudação e Sonhos em Doses Homeopáticas. São Paulo: Editora USP, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4. ed. trad. Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo: Edunesp, 1988.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas volume 1. trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 3. ed. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. trad. Eduardo Guimarães (et al.). 2. ed. Campinas: Pontes Editores, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

BERND, Zila. Os zumbis povoam o imaginário haitiano (a propósito de Adriana em todos os meus sonhos de René Depestre, Nova Fronteira, 1996). In: **Letras de Hoje**. Porto Alegre. v. 32, n. 2, p. 127-131. Junho 1997.

BILAC, Olavo; MALLET, Pardal (Victor Leal). **O esqueleto**: mistério na casa de Bragança. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

BRAGA, Felipe Eduardo Lazaro. **Estética spray**: o grafite no campo da arte contemporânea. 2018. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.8.2019.tde-16052019-123445. Acesso em: 18 jan. 2021.

BRANCO, Lucia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004

BRANDÃO, Luiz Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BORDINI, Maria da Glória. AGUIAR, Vera Teixeira de. **Literatura**: a formação do leitor. Alternativas metodológicas. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BORGES, Rafael. **Como o Oeste se perdeu**: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012). 2015. 429 f. Tese (Doutorado em Historia) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5517>. Acesso em: 20 jan. 2021.

BOTOSO, Altamir. Romance picaresco e malandro: a consagração do anti-herói. **Revista Trama**. Vol. 12. n. 25. 2016. p. 205-235. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/trama/article/view/11224/9661>. Acesso em: 27 mai. 2021.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006. p. 183-191.

BUENO, André. A dialética e a malandragem. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 74, p. 47-69, jan./abr. 2008. Editora UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10954/10553>. Acesso em: 12 abr. 2020.

BUTLER, Judith. Afterword. In: FELMAN, Shoshana. **The scandal of the speaking body**: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages. Trad. Catherine Porter. Stanford, California: Stanford University Press, 2003.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: **El reino de este mundo**. 2. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CASTRO, Sheila Virginia Rocha de Oliveira. **Representações da Independência na literatura brasileira, séculos XIX-XXI**. 2019. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo,

2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10032020-150047/pt-br.php>. Acesso em: 22 fev. 2021.

CAVALIERE, Mauro. **As Coordenadas da Viagem no Tempo**: Uma contribuição para a teoria da ficção histórica baseada em alguns textos portugueses dos séculos XVI, XIX e XX (Doctoral dissertation). Department of Spanish, Portuguese and Latin-American Studies, Stockholm University, 2002.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2001.

CINTRA, Assis. **Chalaça**: favorito do Império. Rio de Janeiro: Editora Guanabara

CLÜVER, Claus. Inter textos/ Inter artes/ Inter media. **Alettria**. Jul. dez. 2006. p. 9-39. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/alettria/article/view/1357>. Acesso em: 27 mai. 2021.

CORBOZ, André. El territorio como palimpsesto. trad. Luis Manterola. In: MARTÍN RAMOS, Ángel (ed.). **Lo urbano en veinte autores contemporáneos**. Barcelona: Edicions UPC, 2004. COSMELLI, Lidiane Macedo. **A história na tela: cinema, história e memória em filmes ficcionais**. Dissertação (mestrado em Memória Social). UERJ. 2013 – 130 f.

CORDEIRO, Janaina Martins. **Lembrar o passado, festejar o presente**: as comemorações do Sesquicentenário da Independência entre consenso e consentimento (1972). Tese (doutorado em História). UFF, Niterói, 2012. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1377.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2021.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à República**: momentos decisivos. 6. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

COVO, Jacqueline. La construction du personnage historique (A. Roa Bastos, M.A Asturias, M. Vargas Llosa). In: **América**: Cahiers du CRICCAL, n°12, 1993. Histoire et imaginaire dans le roman latino-américain contemporain, v1. pp. 27-39. Disponível em: www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1993_num_12_1_1115. Acesso em: 22 fev. 2021.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. **A casa do imperador**: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional. 2007. Dissertação (mestrado em Memória Social). UFRJ. Rio de Janeiro. 276f.

DANTAS, Regina Maria Macedo Costa. A Casa do Imperador: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional. In: **Anais**: Seminário Memória, Documentação e Pesquisa - Universidade: Múltiplos Olhares, 2007, Rio de Janeiro. Seminário Memória, Documentação e Pesquisa - Universidade: Múltiplos Olhares. Rio de Janeiro: Wal Print, 2007. Disponível em: http://www.museunacional.ufrj.br/semiar/docs/Livros/livro_DANTAS-REGINA.pdf. Acesso em 24 fev. 2021.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DA PONTE, Lorezo. **Don Giovanni**. trad. José Antonio Pinheiro. Publicado com: A vida de Mozart/Stendhal. trad. Marcos Santarrita. Porto Alegre: L&PM, 1991.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Independência ou Morte*: cinema histórico e ditadura no Brasil. MORETIN, Eduardo. NAPOLITANO, Marcos (org.). **O cinema e as ditaduras militares**: contextos, memórias e representações audiovisuais. São Paulo: Intermeios: Fapesp; Porto Alegre: Famecos, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, André. EDER, Antonio. **Chalaça, o amigo do imperador**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

DON Juan DeMarco. Direção: Jeremy Leven. Produção: Francis Ford Coppola. Intérpretes: Johnny Depp, Marlon Brando, Faye Dunaway. Roteiro: Jeremy Leven New Line Cinema, 1995. 1 DVD.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. trad. Pérola de Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. **O nome da rosa**. trad. Aurora F. Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EDER, Jens. Understanding Characters. **Projections**. v. 4, n. 1. Summer 2010.

EISNER, WILL. **Quadrinhos e arte sequencial**. trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

EISNER, Will. **Um contrato com Deus & outras histórias de cortiço**. trad. Marquito Maia. São Paulo: Devir, 2007.

ENGEL, Magali Gouveia. **Os delírios da razão**: médicos, loucos e hospícios (Rio de Janeiro, 1830-1930). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/7htrv/pdf/engel-9788575412534.pdf>. Acesso em: 04 mar. 2020.

ESTEVES, Antonio Roberto. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. (1975-2000). São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, Fundação de desenvolvimento da educação, 1995.

FEDATTO, Carolina Padilha. **Um saber nas ruas**: o discurso histórico sobre a cidade brasileira. 2011. 183 f. Tese (doutorado em Linguística) – IEL, UNICAMP, Campinas, 2011. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/268942/1/Fedatto_CarolinaPadilha_D.pdf. Acesso em: 27 mai. 2021.

FELMAN, Shoshana. **The scandal of the speaking body**: Don Juan with J. L. Austin, or seduction in two languages. trad. Catherine Porter. Stanford (CA): Stanford University Press, 2003.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. **Historia y novela**: poética de la novela histórica. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998.

FERRAÇA, Mirielly; LACOWICZ, Stanis D. Memórias do Império em disputa. **Cadernos de Estudos Lingüísticos**, v. 61, p. 1-16, 23 maio 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8654055>. Acesso em: 26 mai. 2021.

FERREIRA, Antonio Celso. **A epopéia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Vitória Azevedo da Fonseca. **História imaginada no cinema**: análise de *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil e Independência ou Morte*. Dissertação (mestrado em História). IFCH – UNICAMP. 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/278751>. Acesso em: 27 mai. 2021.

FIGUEIREDO, Julia Cristina Carapinha dos Santos. **A figuração das personagens de Memorial do convento**: hipótese de leitura. (Dissertação de mestrado) Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra, 2014. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27558>. Acesso em: 08 fev. 2019.

FLECK, Gilmei Francisco. **O romance, leituras da história**: a saga de Cristóvão Colombo em terras americanas. 2008. 333 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103668>. Acesso em: 29/05/2021.

FREY, Hugo. Historical Fiction. In: TABACHNICK, Stephen E. (org.). **The Cambridge Companion to the Graphic Novel** (Cambridge Companions to Literature). Cambridge: Cambridge University Press. 2017. p. 80-96

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GATTO, Dante. Do Romance Histórico ao Novo Romance Histórico: Paulo Setúbal e José Roberto Torero. **Guaicará**. Guarapuava, v. 19, n. 1, p. 31-56, 2003.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão**: Vanguarda e Cultura Popular nos anos 20 na América Latina. Rio de Janeiro: 7Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. trad. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOMES, Antônio Egno do Carmo. “**Há um autor neste romance?**” - A voz, a ação e os apelos do autor metaficcional. 2014. 310 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4030>. Acesso em: 22 fev. 2021.

GOMES, Laurentino. **1808**: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. 2. ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

GONZÁLEZ, Mário Miguel. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, Mário Miguel. Don Juan: Burlador, seducido y seductor. In: **Anales del VIII Congreso Brasileño de profesores de Español. "A las puertas del tercer milenio"**, Vitória, 2001.

GONZÁLEZ, Mário Miguel. Introdução. In: MOLINA, T. **Dom Juan – O burlador de Sevilha e o convidado de Pedra**. Edição, tradução e notas de Alex Cojorian. Introdução de Mario M. González. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2004. pp. 13-37.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada**: uma leitura ideológica de dialética da malandragem. Campinas, SP: Pontes, 1988.

GROENSTEEN, Thierry. **Comics and Narration**. Jackson: University Press of Mississippi, 2013. Disponível em: <http://search.ebscohost.com.ezp.sub.su.se/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=544020&site=ehost-live&scope=site>. Acesso em: 25 nov. 2020.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. trad. Érico Assis. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy). Barcelona: Austral, 2018.

GUIMARÃES, Eduardo. Independência e morte. In: ORLANDI, Eni (org.). **Discurso fundador**: a formação do país e a construção da identidade nacional. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001.

GUIMARÃES, Eduardo. **Semântica do acontecimento**: um estudo enunciativo da designação. 2. ed. Campinas, SP: Pontes, 2005.

HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. **Littérature**, n. 6, Mai 1972. pp. 86-110. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957. Acesso em: 12 abr. 2020.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HORTA NUNES, José. Leitura de arquivo: historicidade e compreensão. In: **Anais do II SEAD: Seminário de Estudos em Análise do Discurso**. [recurso eletrônico] – Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>. Acesso em: 06 fev. 2020.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo.”. In: RIBEIRO, A. P. G; SACRAMENTO, I. (Orgs.) **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. trad. André Cechinel. 2. Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**, vol. 1. trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34. 1996a.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

JACQUES, Paola Berestein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JACQUES, Paola Berestein. Montagem Urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berestein; BRITTO, Fabiana Dutra. **experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea**. IV. Memória, narração, história. Salvador: Edufba, 2015. Disponível em: <http://www.laboratoriourbano.ufba.br/pronem/ColecaoTomoIV.pdf>. Acesso em 22/02/2021.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível?. **Novos estudos**. - CEBRAP, São Paulo, n. 77, p. 185-203, Mar. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002007000100009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 abr. 2020.

JANNIDIS, Fotis. Character. HÜHN, P., MEISTER, J., PIER, J., and SCHMID, W. (ed.). **Handbook of Narratology**. Berlin, München, Boston: De Gruyter, 2014, p. 30-45. Disponível em: <https://doi-org.ezp.sub.su.se/10.1515/9783110316469.30>. Acesso em: 27 mai. 2021.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique: revista de teoria e análise literárias**. Intertextualidades. n. 27. trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-49.

JOUVE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. **Littérature**, n. 85, 1992. Forme, difforme, informe. p. 103-111.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. **Erotismo na cultura dos anos 1980**: censura e televisão na Revista Veja (2008). Tese (doutorado em História Cultural). UFSC, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91157>. Acesso em: 26 mai. 2021.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. Televisão e erotismo no Brasil pós-ditadura. **Polêmicas Feministas**. N. 1, p. 73-83. mar, 2011. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/polemicasfeminista/article/view/12420>. Acesso em: 26 mai. 2021.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 4, out./dez. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/pknauss.htm>. Acesso em: 16 abr. 2019.

KNAUSS, Paulo. Jogo de olhares: índios e negros na escultura do século XIX entre a França e o Brasil. **História** (São Paulo) v.32, n.1, p. 122-143, jan/jun 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-90742013000100008>. Acesso em: 15 mai. 2021.

KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATTO, Maria Helena et al. (org.). **História e cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LACOWICZ, Stanis D. **Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro**: uma leitura de *O Chalaça* (1994) e de *O feitiço da ilha do Pavão* (1997). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. Disponível em: <http://www.culturaacademica.com.br/catalogo/mitos-hispanicos-no-romance-historico-brasileiro/>. Acesso em: 08 fev. 2019.

LACOWICZ, Stanis D. Ficção histórica e d. Pedro I do Brasil: uma leitura de *As maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal, e de *O Chalaça*, de José Roberto Torero. In.: WEINHARDT, Marilene (org.). **Ressignificações da história pela ficção**. [livro eletrônico] Ponta Grossa: Editora UEPG, 2019. Disponível em: <<https://portal-archipelagus.azurewebsites.net/farol/eduepg/ebook/ressignificacoes-da-historia-pela-ficcao/1197399/>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: Estudos sobre a narrativa. Rocco: Rio de Janeiro, 1989.

LUCAS, Ricardo Jorge de Lucena. Narratologia e HQs: mostrador ou artrólogo? Um estudo a partir de adaptações literárias em quadrinhos. **Anais Eletrônicos das 2as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos**. Eca/USP: São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2asjornadas/anais/13%20-%20ARTIGO%20>

%20RICARDO%20JORGE%20DE%20LUCENA%20LUCAS%20-
%20HQ%20E%20LINGUAGEM.pdf. Acesso em: 13 jan. 2021.

LUSTOSA, I. **D. Pedro I**: um herói sem nenhum caráter. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACEDO, Cibele Mariano Vaz de; ANDRADE, Regina Gloria Nunes. Mangueira: a cultura comunitária e o centro cultural cartola. **Pesqui. prá. psicossociais**, São João del-Rei, v. 10, n. 2, p. 260-271, dez. 2015.

Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-89082015000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 04 nov. 2019.

MACDONALD, Dwight. Massicultura e medicultura. In: ECO, Umberto et al. **A indústria da Cultura**. Lisboa: Meridiano, 1971.

MACHADO, Felipe Luiz Borges. **Assis Cintra**: uma outra história: o limiar da história e outros lugares da historiografia brasileira. Dissertação (mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. UFMG, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/VGRO-66JL57>. Acesso em: 23 fev. 2021.

MARGOLIN, Uri. Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. **Poetics Today**, Winter, 1990, Vol. 11, N. 4. Narratology Revisited II, p. 843-871.

MARIANI, Bethania. Nome próprio e constituição do sujeito. **Letras**, Santa Maria. v. 24, n. 48, p. 131-141, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/14428>. Acesso em: 22 fev. 2021.

MARTI, Frieda Maria. COSTA, Andrea. MIRANDA, Aline. Educação Museal na Cibercultura: o uso de memes no projeto “Clube de Jovens Cientistas” da Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional/UFRJ. **Revista Periferia**. V.11, n. 2. maio/ago. 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/39617>. Acesso em: 02/06/2021.

MATHEWS, Michael E. Cannibalism. In: PULLIAM, June Michele; FONSECA, Anthony J. **Encyclopedia of the Zombie: The Walking Dead in Popular Culture and Myth**. Santa Barbara: Greenwood, 2014. ISBN 9781440803888. Disponível em: <http://search.ebscohost.com.ezp.sub.su.se/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=843679&site=ehost-live&scope=site>. Acesso em: 17 dez. 2020. p. 37-40.

MATTOS, Claudia Valladão. Imagem e Palavra. In: In: MATTOS, Claudia Valladão; SALLES, Cecilia Helena de. (org.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp: Museu Paulista, 1999.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. trad. e posfácio Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. (Orgs.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 1993.

MILTON, Heloísa Costa. **A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade**. Dissertação (Mestrado em Letras). USP: São Paulo, 1986.

MILTON, Heloísa Costa. O novo romance histórico brasileiro: O Chalaça, de José Roberto Torero. In: BESSA, Pedro Pires (org.). **Riqueza Cultural Ibero-Americana**. UEMG: Divinópolis, 1996.

MILTON, Heloísa Costa. Malandro. In: BERND, Zila (org.). **Dicionário de figuras e mitos literários das Américas**. Porto Alegre: Tomo Editorial; Ed. da UFRGS, 2007. p. 396-401.

MOLINA, Tirso de (atribuído). **Dom Juan – O burlador de Sevilha e o convidado de Pedra**. Edição, tradução e notas de Alex Cojorian. Introdução de Mario M. González. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2004.

MORAIS, Fabrício de Souza. **Pátria nossa a cada dia: O Capitalismo Editorial e a Invenção da Nação no Auge da Ditadura Militar (150º aniversário da Independência do Brasil)**. Tese (doutorado em História). UFPE, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/15052>. Acesso em: 25 fev. 2021.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, cinema, história**. São Paulo: Alameda, 2013.

MURANO, Ana Flora Guimarães. **Pedro I: uma análise iconográfica**. 2013. 170 p., Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281784>. Acesso em: 22 fev. 2021.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad e Danton*. In: CAPELATTO, Maria Helena et al. (org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NIEDERHOFF, Burkhard. Focalization. In: HÜHN, P., MEISTER, J., PIER, J., and SCHMID, W. (eds). **Handbook of Narratology**, Berlin, Boston: De Gruyter, 2014. Disponível em: <https://doi-org.ezp.sub.su.se/10.1515/9783110316469>. Acesso em 12 abr. 2020.

NODARI, A. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 57, p. 1-17, 8 jul. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25925>. Acesso em: 23 fev. 2021.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. trad. Yara Aun Khoury. **Proj. História**, São Paulo, (10), dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101>. Acesso em: 25 fev. 2021.

NOVO Mundo. Escrita por Theresa Falcão e Alessandro Marson. Direção: Vinicius Coimbra. Rio de Janeiro. Estúdios Globo, 2017.

NUNES, Lucimeire Viana. **A malandragem como construção da identidade cultural brasileira: Os Pastores da Noite**, de Jorge Amado. Tesis doctoral. Facultad de Letras. Universidad de Murcia, 2012. Disponível em: <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/28999?mode=full>. Acesso em: 23 fev. 2021.

OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. *O Brado do Ipiranga: Apontamentos sobre a Obra de Pedro Américo e a Configuração da Memória da Independência*. In: MATTOS, Claudia Valladão; SALLES, Cecília Helena de. (org.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp: Museu Paulista, 1999.

MATTOS, Claudia Valladão. *Independência ou Morte!: O Quadro, a Acadêmica e o Projeto Nacionalista do Império*. In: MATTOS, Claudia Valladão; SALLES, Cecília Helena de. (org.). **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp: Museu Paulista, 1999.

O GRITO do Ipiranga. **Filmografia brasileira. Base de dados Cinemateca brasileira**. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=001643&format=detailed.pft>. Acesso em: 25 fev. 2021.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Prefácio. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Vão surgindo sentidos. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional**. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Terra à vista - Discurso do confronto: Velho e Novo Mundo**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

OTSUKA, Edu Teruki. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. n. 44 p. 105-124. 1 fev. 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34564>. Acesso em: 30 ago. 2018.

OTSUKA, Edu Teruki. **Era no Tempo do Rei: Atualidade das Memórias de um Sargento de Milícias**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

PASQUAL, Camila Marcelina. **O Chalaça, de José Roberto Torero: o romance e o diálogo com a tradição**. Dissertação (mestrado em Letras). UFSC, Florianópolis, 2006. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/88548>. Acesso em: 22 fev. 2021.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERKOWSKA, Magdalena. **Histórias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia**. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Don Juan na literatura de hoje. In: RIBEIRO, R. S. **A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços**: revista do programa de pós-graduação em história da ufsc, vol. 11, n.º 11, 2004, p. 25-30.

PIZZINATO, Adolfo; TEDESCO, Pedro de Castro; HAMANN, Cristiano. Intervenções visuais urbanas: sensibilidade(s) em arte, grafite e pichação. **Psicol. Soc.**, Belo Horizonte, v. 29, e169375, 2017.

Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822017000100240&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 18 jan. 2021.

PUCCI JUNIOR, R. L. As margens plácidas de O quinto dos infernos. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v. 30, n. 19, p. 147-164, 23 jun. 2003. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65572/68185>>. Acesso em: 12/04/2020.

PULLIAM, June Michele. Romero, George. In: PULLIAM, June Michele; FONSECA, Anthony J. **Encyclopedia of the Zombie: The Walking Dead in Popular Culture and Myth**. Santa Barbara: Greenwood, 2014. ISBN 9781440803888. Disponível em: <http://search.ebscohost.com.ezp.sub.su.se/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=843679&sitete=ehost-live&scope=site>. Acesso em: 17 dez. 2020. p. 239-240

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidades e estudos interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. 15-45.

RAMA, Angel. **La ciudad letrada**. Prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: **Diccionario de la lengua española**, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. Disponível em: <https://dle.rae.es>.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

REIS, Carlos. **Pessoas de livro**. Estudos sobre a personagem. 3. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

RIBEIRO, José. A. Pereira. **O romance histórico na literatura brasileira**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciências e Tecnologia, 1976.

RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. **Don Juan e a construção de um mito em “El Burlador de Sevilla”**. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-31012008-103723/>. Acesso em: 2012 set. 2019.

RIBEIRO, Renato Janine. A política de Don Juan. In: RIBEIRO, Renato Janine. **A sedução e suas máscaras**: ensaios sobre Don Juan. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa**: tomo 1. trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. trad. Cristiane Dias, Greciely Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

ROCHA, Gilmar. "Navalha não corta seda": Estética e Performance no Vestuário do Malandro. **Tempo**, Niterói, v. 10, n. 20, p. 121-142, Jan. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-77042006000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 12 abr. 2020.

ROCHA, Rejane Cristina. **Da utopia ao ceticismo**: a sátira na literatura brasileira contemporânea. 2006. 226 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102414>. Acesso em: 23 fev. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CÂNDIDO, Antônio (*et al*). **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROSENFELD, Anatol. GUINZBURG, Jacob. Romantismo e Classicismo. In: GUINZBURG, J. (org.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

ROSENFELD, Anatol. GUINZBURG, Jacob. Um encerramento. In: GUINZBURG, J. (org.). **O romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933. Rio de Janeiro: Zahar: Editora da UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAMAGO, José. **O ano de morte de Ricardo Reis**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: César Fernández Moreno (coord.). **América Latina en su literatura**. México D.F.: Siglo XXI, 1972.

SETÚBAL, Paulo. **Nos bastidores da história**: contos históricos. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1993.

SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do Imperador**. São Paulo: Geração Editorial, 2008 [1927].

SETÚBAL, Paulo. **A marquesa de Santos**. São Paulo: Geração Editorial, 2009 [1925]

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

SCHWARCZ, Lilia Moritz; SPACCA. **D. João Carioca**: a corte portuguesa chega ao Brasil (1808-1821). São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. SPACCA. **D. João Carioca**: a corte portuguesa chega ao Brasil (1808-1821). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: **Que horas são?**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. A praça pública e a liturgia política. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 22, n. 58, p. 81-99, dezembro/2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v22n58/v22n58a06.pdf> . Acesso em: 16 abr. 2019.

SILVA, Francisco Gomes da. **Memórias do Chalaça** – Memórias oferecidas à nação brasileira. Prefácio e anotações de Noronha Santos. Rio de Janeiro: Editora Zélio Verde, 1966.

SOMMER, Doris. **Ficções de Fundação**: os romances nacionais da América Latina. trad. Gláucia Renate Gonçalves, Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. **A Independência do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

SOUZA, Iara Lis Schiavinatto Carvalho de. **Pátria Coroada**: o Brasil como Corpo Político Autônomo – 1780-1831. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

USPENSKYY, Boris. **A poetics of composition**: the structure of the artistic text and typology of a compositional form. trad. Valentina Zavarin, Susan Wittig. Los Angeles: University of California Press, 1983.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 05-34, Oct. 2000. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 22 fev. 2021.

VARGAS LLOSA, Mario. **A verdade das mentiras**. trad. Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

VIEIRA, Cristina da Costa. **A construção da personagem romanesca**: processos definidores. Prefácio de Arnaldo Saraiva. Edições Colibri: Lisboa, 2008

VIEIRA, Cristina da Costa A dispersão da personagem romanesca. **Cadernos do CEIL**: revista multidisciplinar de estudos sobre o imaginário. n. 1. 2011. p. 65 – 82. Disponível em: http://ceil.fcsh.unl.pt/cadernos/PDF/7_cristina_vieira.pdf. Acesso em: 08 fev. 2019.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WEINHARDT, Marilene. **Ficção histórica e regionalismo**: estudo sobre romances do Sul. Curitiba: Editora da UFPR, 2004.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene (org.). **Ficção histórica**: teoria e crítica. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

X-MEN: o filme. Direção: Bryan Singer. Produção: Lauren Shuler Donner e Ralph Winter. Intérpretes: Hugh Jackman, Ian McKellen, Patrick Stewart e outros. Roteiro: Bryan Singer, Stan Lee, Jack Kirby e outros. EUA: Twentieth Century Fox, 2000. Duração: 104min.

ZOPPI-FONTANA, Mônica. **Cidadãos modernos**: discurso e representação política. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

ZORRILLA, José. **Don Juan Tenorio**. Edição de Amparo Medina-Bocos. Madrid: Edaf, 1998.

3. NOTÍCIAS, MATÉRIAS E ENTREVISTAS EM PERIÓDICOS:

ALESSI, Gil. A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas. **El país**. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html. Acesso em 23/02/2021.

BARBIO, Luciana. Marechal Rondon cria serviço de proteção aos índios. In: **Acerco O Globo**. 26/11/2017. Disponível em: <<https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/marechal-rondon-cria-servico-de-protecao-aos-indios-spi-transformado-em-funai-22116410>>. Acesso em: 12 abr. 2020.

BRILHANTE, Neuma. O bicentenário da independência e os usos políticos do 7 de setembro, segundo esta historiadora (Entrevista): Bruno Leal entrevista Neuma Brilhante. In: **Café História**. Publicado em: 07 set. 2020. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-bicentenario-da-independencia-e-os-usos-politicos-do-7-de-setembro-segundo-esta-historiadora/>. Acesso em: 25 fev. 2021.

CHARNAS, Dan. The Song That Never Ends: Why Earth, Wind & Fire's 'September' Sustains. **NPR Music**. 19 de setembro de 2014. Disponível em: <https://www.npr.org/2014/09/19/349621429/the-song-that-never-ends-why-earth-wind-fires-september-sustains>. Acesso em: 20 jan. 2021.

ESTEVES, Bernardo. KAZ, Roberto. [anais da tragédia brasileira I]Do carvão às cinzas: Causas e efeitos do incêndio no Museu Nacional. **piauí**. Edição 145. Outubro, 2018. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/do-carvao-as-cinzas/>> Acesso em: 31 out. 2019.

JIMÉNEZ, Carla. Assassinato de líder Guajajara abala comunidade indígena e Moro garante que PF vai investigar. **El país**. 04 de novembro de 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/11/02/politica/1572726281_632337.html. Acesso em: 12 abr. 2020.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. “Ficção e história: apostas contra o futuro”. **O Estado de S. Paulo**, 05 out 1996, p. D10-D11. Impresso.

NITAHARA, Akemi. Aldeia Maracanã mantém tradições indígenas e cobra reconhecimento. **Agência Brasil**. abr. 2017. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2017-04/aldeia-maracana-mantem-tradicoes-indigenas-e-cobra-reconhecimento>. Acesso em: 02 jun. 2021.

O’DELL, Cary. Forever “September”: An Interview with Allee Willis. 24 de abril de 2019. **Now see hear!** The National Audio-Visual Conservation Center Blog. Disponível em: <https://blogs.loc.gov/now-see-hear/2019/04/forever-september-an-interview-with-allee-willis/>. Acesso em: 20 jan. 2021.

O PULO do Gato. **Linhas** (2017), Revista Eletrônica da Secretaria Estadual dos Transportes Metropolitanos, 2017. Disponível em: <https://issuu.com/vias8/docs/linhas-12>. Acesso em: 22 fev. 2021.

REDAÇÃO Revista Fórum. UPP: os cinco motivos que levaram à falência o maior projeto do governo Cabral. **Revista Fórum**. 12 dez. 2014. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/noticias/upp-os-cinco-motivos-que-levaram-a-falencia-o-maior-projeto-do-governo-cabral/>. Acesso em: 08 abr. 2020.

ZARUR, Camila. [questões brasileiras] “É como se fôssemos extintos novamente”. **piauí**. 3 de setembro, 2018. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/e-como-se-fossemos-extintos-novamente/>. Acesso em: 31 out. 2019.

ANEXO

Lista de obras publicadas ou realizadas em que figuram d. Pedro I ou os acontecimentos históricos nos quais ele participou, com o ano de publicação da primeira edição ou estréia.

1) Narrativas:

Novelas:

1. *No tempo do rei* (1899), de Moreira Azevedo.

Romances:

1. *O esqueleto*: mistério na casa de Bragança (1890) - Victor Leal (Olavo Bilac e Pardal Mallet) – romance folhetim publicado na Gazeta de Notícias.
2. *A marquesa de Santos* (1925) – Paulo Setúbal.
3. *As maluquices do Imperador* (1927) – Paulo Setúbal.
4. *Carlota Joaquina* – a rainha devassa (1968) – João Felício dos Santos.
5. *Imperatriz no fim do mundo*: memórias dúbias de Amélia de Leuchtemberg (1992) – Ivanir Calado.
6. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994) – José Roberto Torero.
7. *Dona Leopoldina: uma habsburgo no trono brasileiro* (1997), de Gloria Kaiser (*Die Habsburgerin auf Brasiliens Thron* - 1994).
8. *Meu adorado Pedro* (2001) – Vera Moll.
9. *Pedro e Domitila: amor em tempo de Paixão* (2002) – João Pinheiro Neto.
10. *Era no tempo do rei*: um romance da chegada da corte (2007) – Ruy Castro.
11. *Coração do rei* (2008) – Iza Salles.
12. *El imperio eres tú* (2011) – Javier Moro.
13. *Dom Pedro I Vampiro* (2015) – Nazaré Fonseca.

Narrativa infantil, infanto-juvenil e juvenil

1. *Independência ou morte...* Um negócio de Estado (1999) – Elzita Melo Quinta, Elzi Nascimento, Negreiro (ilustrações).
2. *Pedro e Leopoldina* (2007) – Rita Bromberg Brugger.
3. *Leopoldina e Pedro I: a vida privada na corte* (2004) – Sonia Sant’Anna.

2) Poemas (lírica e épica):

1. *A independência do Brasil*: Poema épico em XII cantos, dedicado, oferecido e consagrado a Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro II e oferecido às Augustas, viúva e filhas do herói do poema por seu autor Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa. (1847 – 1855).
2. *O grito do Ipiranga* – (1856) – poema de Machado de Assis, publicado no *Correio Mercantil* (7 e setembro de 1856).
3. *Romanceiro de Pedro I e Leopoldina* (2008) – Ivanilde Baracho de Alencar.
4. *Domitila: poema-romance para a Marquesa de Santos* (2012) – Álvaro Alves de Faria.
5. *História do Brasil* (1932), poemas satíricos - Murilo Mendes.

3) Coletânea de contos:

1. *Nos bastidores da história: contos históricos* (1928) – Paulo Setúbal.
2. *Marquesa de Santos: ficção em doze contos* (2003) – Clovis Bulcão e outros.

4) Romances portugueses sobre a Guerra civil portuguesa:

1. *A família Albergaria (entre 1824-1834)* (1874) – Guiomar Torrezão.
2. *Luiza e Júlia. Romance Histórico que Compreende o Tempo do Dominio de Dom Miguel* (1845) – Francisco Pedro Celestino Soares.
3. *Mário. Episódios das Lutas Civis Portuguesas de 1820-1834* (1868) – Antonio da Silva Gaio.
4. *Sangue de Portugal* (2019) – Antonio da Costa Neves.

5) Teatro, musicais e ópera

- 1 *Dom Pedro I: peça histórica em 3 atos e 4 quadros* (1951), Gustavo Barroso.
- 2 *Carlota Joaquina: peça em um acto* (1919) – Júlio Dantas
- 3 *A marquesa de Santos* (1938) – Viriato Corrêa.
- 4 *Marquesa de Santos: peça histórica* (1938) – Viriato Correa.
- 5 *Carlota Joaquina: Comédia em três atos* (1939) – Raimundo Magalhães Júnior.
- 6 *O imperador Galante: teatro* (1953) - Raimundo Magalhães Júnior.
- 7 *Marquesa de Santos: ópera em três atos* (1948) – João Baptista Siqueira – Libreto de Joaquim Ribeiro.
- 8 *No paço da marquesa* (1950) – teatro de revista.
- 9 *Pedro e Domitila: peça* (1982) – Ênio Gonçalves.

- 10 *O Chalaça*: opera (1972) – Francisco Mignone .
- 11 *Um grito de liberdade* (1972) – Sérgio Viotti.
- 12 *Domitila*: mini-ópera (2000) – João Guilherme Ripper
- 13 *Chalaça, a peça* (2006) – grupo *Le commediens tropicales*, direção de Marco Aurélio, baseada no romance de Torero.
- 14 *Era no tempo do rei* (2010) – musical baseado no romance de Ruy Castro.
- 15 *Leopoldina, Independência e morte* (2018) – texto e direção de Marcos Damigo.

6) Produções audiovisual (cinema, rádio e televisão):

1. *O grito do Ipiranga* (1917) – Produção e direção de Giorgio Lambertini, baseado em libreto de Eugênio Egas (*O grito do Ypiranga: Independência ou Morte*” (1909))
2. *Embrujo*, filme argentino de Henrique Susini, de 1941, baseado em *A marquesa de Santos*, de Setúbal.
3. *Independência ou Morte* (1972) – filme de Carlos Coimbra.
4. *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), filme de Carla Camurati
5. *O quinto dos infernos* (2002) – série televisiva de Carlos Lombardi, dirigida por Wolf Maya.
6. *Novo Mundo* (2017), de Thereza Falcão e Alessandro Marson - novela da Rede Globo.
7. *Entre o amor e a espada*: minissérie (2001) – TVE Brasil.
8. *D. Pedro e a Marquesa de Santos* (1950) – Radio – Cassiano Gabus Mendes.
9. *A Marquesa de Santos* – Peça televisionada (1962) – TV Excelsior.
10. *PEDRO* (inédito) – dirigido por Laís Bodansky.

7) História em quadrinhos:

1. *Chalaça, o amigo do Imperador* (2005) – romance gráfico de Antonio Eder e André Diniz.
2. *Independência ou Mortos* (2012) – graphic novel de Abu Fobyia e Harold Stricker
3. *D. João Carioca: a corte portuguesa chega ao Brasil (1808-1821)* (2007) – Lilia Moritz Schwarcz (pesquisa) e Spacca (roteiro e ilustração).
4. *A Independência do Brasil* – em quadrinhos – André Diniz (roteiro) e Antonio Eder (ilustrações).